



376^e Livraison.

Tome XXXVIII. — 2^e période.

1^{er} Octobre 1888.

Prix de cette Livraison : 8 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1^{er} OCTOBRE 1888.

TEXTE.

- I. LES VAN DE VELDE (4^e et dernier article), par M. Emile Michel.
- II. LA RENAISSANCE AU MUSÉE DE BERLIN (3^e article) : La Sculpture, par M. W. Bode.
- III. CLAUDE MELLAN (3^e et dernier article), par M. Louis Gonse.
- IV. L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE D'ART INDUSTRIEL A BRUXELLES, par M. Alfred Darcel.
- V. LES LIVRES A GRAVURES SUR BOIS PUBLIÉS A FERRARE (2^e article), par M. Gustave Gruyer.
- VI. ORFÈVRERIE FRANÇAISE : LA TOILETTE DE VERMEIL OFFERTE A LA PRINCESSE LOETITIA, par M. Paul Lefort.

GRAVURES.

Encadrement de page, d'après un livre français du XVI^e siècle.

Oeuvres d'Adrien Van de Velde : — Le Taurillon et le Pâtre, d'après une eau-forte; Matinée d'été, tableau du Musée de Berlin; Les Amusements de l'Hiver, d'après la gravure d'Aliamet; La Plage de Scheveningue, tableau appartenant à M. Six; Moutons, d'après une eau-forte, en cul-de-lampe.

Après le bal, eau-forte de M. H. Toussaint, d'après le tableau de M.-L. Doucet, au Salon de 1888; gravure tirée hors texte.

Sculptures de la Renaissance au Musée de Berlin : — La Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'anges, par Donatello, en lettre; La Vierge Marie avec l'Enfant (maître inconnu du XV^e siècle); La Vierge et l'Enfant entourés de Saints, bas-relief par Luca della Robbia; La Vierge et l'Enfant (id.); La Vierge et l'Enfant entourés d'anges, deux bas-reliefs (id.); L'Annonciation, bas-relief par Andrea della Robbia; La Vierge et l'Enfant, groupe par Donatello; La Vierge et l'Enfant (id., id.), en cul-de-lampe.

Fac-similés de gravures de Claude Mellan : — Bande de page composée et gravée par Claude Mellan; Le Père Yves, en lettre; Gabriel Naudé; Philaras; La Sainte Face; Cul-de-lampe composé et gravé par Claude Mellan pour les œuvres de Philaras.

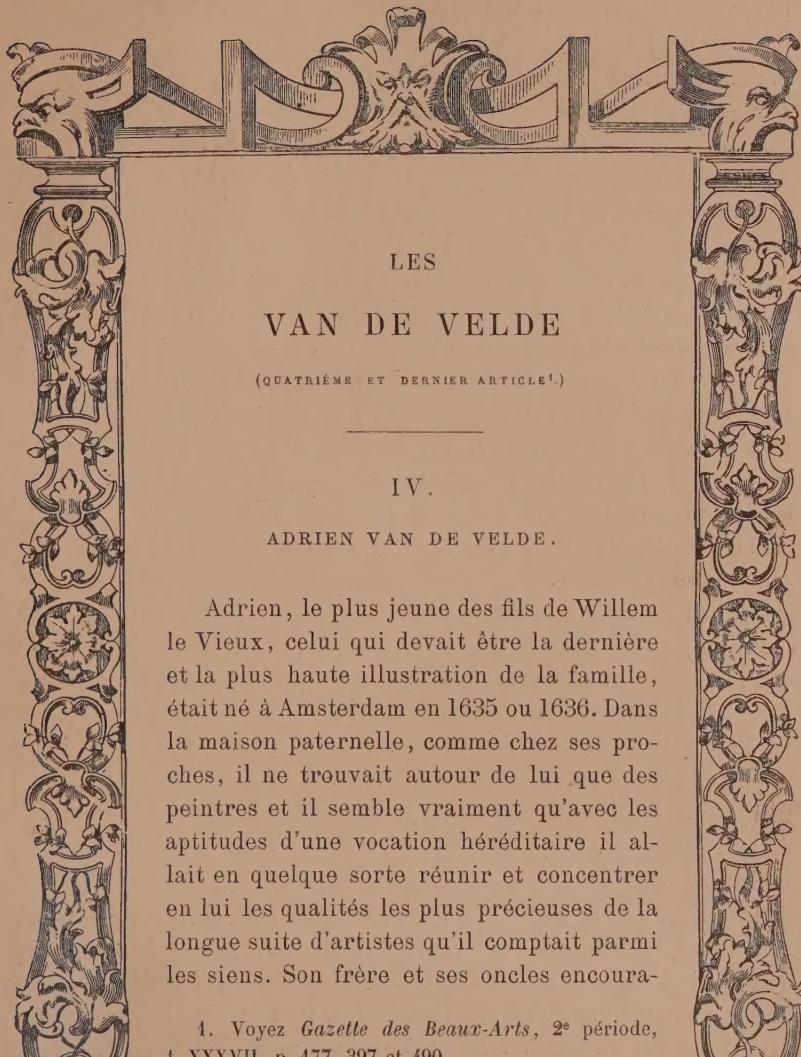
Exposition rétrospective de Bruxelles : — Charles le Téméraire et Saint Georges, groupe en or exécuté par Gérard Loyet, en 1471, pour la cathédrale de Liège, en lettre; Pied reliquaire, en argent doré, par le frère Hugo, XIII^e siècle (Sœurs de Notre-Dame, à Namur); Couverture d'Évangéliaire, par le même (Bibliothèque de l'Université de Liège); Reliquaire de la Vraie Croix, XIII^e siècle (Notre-Dame de Walcourt); Saint Blaise, statuette en argent, XIV^e siècle (Cathédrale de Namur); Couronne de lumière, en fer forgé, XV^e siècle (Saint-Martin de Deux-Acren); Collier de Gilde, XVI^e siècle (Collection de M. Osterrieth).

Vierge en ivoire, art français du XIII^e siècle (Collection de M. le baron Albert Oppenheim); héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte.

Lettre L, Figure de Méduse, Mort de Lucrèce, Marcella, gravures sur bois tirées du « De Claris Mulieribus », imprimé à Ferrare en 1497.

Toilette de vermeil offerte à la Princesse Loëtitia; Candélabre, en lettre; Plateaux, en cul-de-lampe : travail d'orfèvrerie de la maison Bapst et Falize.

La gravure APRÈS LE BAL doit être placée à la page 454,
livraison de juin.



LES VAN DE VELDE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE^{1.})

IV.

ADRIEN VAN DE VELDE.

Adrien, le plus jeune des fils de Willem le Vieux, celui qui devait être la dernière et la plus haute illustration de la famille, était né à Amsterdam en 1635 ou 1636. Dans la maison paternelle, comme chez ses proches, il ne trouvait autour de lui que des peintres et il semble vraiment qu'avec les aptitudes d'une vocation héréditaire il allait en quelque sorte réunir et concentrer en lui les qualités les plus précieuses de la longue suite d'artistes qu'il comptait parmi les siens. Son frère et ses oncles encoura-

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXVII, p. 477, 397 et 490.

gèrent sans doute ses premiers essais et l'on s'accorde à dire que sa précocité fut extrême¹. A l'école, ses cahiers et ses livres de classe étaient couverts par lui de croquis et l'on rapporte qu'il avait peint sur les panneaux de son lit, avec les couleurs de son frère Willem, une *Laitière*, que l'on conserva pendant assez longtemps. Son père, absorbé par la charge que lui avait confiée l'amirauté et ne pouvant par conséquent pas plus s'occuper de lui qu'il ne l'avait fait de son frère, le mit en apprentissage à Harlem, chez Jan Wynants, qui jouissait alors d'une assez grande célébrité. Peut-être Adrien avait-il déjà reçu à Amsterdam les leçons de quelque autre peintre, car il était dès lors assez habile dans son art pour que, à la vue des études qu'il avait apportées avec lui, la femme de Wynants prédit à son mari que « ce disciple aurait bientôt dépassé son maître ». Cependant, loin de concevoir contre lui aucune jalouse, ce dernier se montra toujours heureux de ses progrès et ne cessa pas d'entretenir avec son élève des relations qui devaient durer jusqu'à la mort d'Adrien. Nous verrons plus tard qu'il trouva, d'ailleurs, en lui le collaborateur le plus précieux.

Wynants a exercé une influence considérable sur le développement du paysage dans l'École de Harlem. Après Ésaias Van de Velde et Pieter Molyn, et à côté de Van Goyen, qui s'appliquaient surtout à rendre les aspects des cours d'eau, les vastes horizons des plaines ou de la mer, Wynants s'était senti attiré de préférence par la campagne et les bois. Avec plus de conscience et de vérité qu'on n'avait fait jusque-là, il avait étudié et reproduit fidèlement, dans la diversité de leurs essences, les plantes ou les arbres qu'il introduisait dans ses tableaux. Sans doute ces détails pittoresques y apparaissent un peu isolés; ils ne font point assez corps avec le paysage et semblent comme rapportés après coup. Tantôt c'est ce grand hêtre mort, décharné et rugueux, dont l'artiste a tant abusé, qui étale au centre de ses compositions son tronc blanchâtre, tout couvert de cicatrices; tantôt des végétations au large feuillage, groupées d'une façon un peu arbitraire, garnissent ses premiers plans, sans que leur présence y soit suffisamment motivée. Malgré la gaucherie ou le peu d'à-propos

1. Cette précocité, cependant, ne fut pas telle qu'on le croyait autrefois, alors que 1639 était la date acceptée pour la naissance d'Adrien. C'est la publication faite par M. H. Havard de l'acte de mariage du peintre, qui a permis de connaître approximativement cette date de naissance. Les heureuses recherches de M. Havard dans les archives hollandaises nous ont d'ailleurs valu plusieurs autres informations exactes concernant les Van de Velde.

de ces détails, le soin avec lequel ils sont exécutés et l'étude qu'ils supposent étaient à ce moment une nouveauté. Les successeurs de Wynants, J. Ruydsael surtout, allaient bientôt, avec plus d'art et de discrétion, tirer parti de ces éléments pittoresques qui, plus sobrement employés, ajoutèrent aux ressources dont disposait déjà le paysage de nouveaux moyens d'expression. A raison de sa longue existence, Wynants, du reste, profita lui-même des progrès qui s'accomplirent pendant sa vie, et dans ses dernières compositions, à la fois plus largement exécutées et moins encombrées de détails, il a mis aussi plus de poésie, notamment dans les grands paysages de Munich : le *Matin* et le *Soir*, ou dans ces *Dunes* : — celles de la National Gallery (n° 884 et 973) et de l'Ermitage (n° 116), par exemple, — dont il a si bien exprimé la mélancolie et la solitude.

Adrien était donc à bonne école chez un pareil maître. Il rencontrait d'ailleurs dans son atelier un ancien élève de Wynants, Philippe Wouwerman, plus âgé que lui de seize ou dix-sept ans, mais avec lequel il s'était bientôt très étroitement lié. Comme Van de Velde, et plus encore que lui, Wouwerman devait tenir de leur maître commun sa manière de peindre, cette façon d'étendre et de manier la pâte, cette touche moelleuse et fondu qui, malgré la distinction de son talent, ne laisse pas de donner quelque monotonie à l'aspect de ses tableaux. L'âge et l'habileté déjà acquise par Wouwerman lui assuraient un ascendant légitime sur son jeune compagnon qui devint en quelque sorte aussi son élève. A son exemple, au lieu de se borner comme Wynants au seul paysage, Adrien, curieux de s'instruire, étendit le champ de ses études. Très épris de la nature, il ne se lassait pas de la consulter et dans ces belles campagnes des environs de Harlem, bien des sujets divers le sollicitaient. La mer et ses plages, les cours d'eau ombragés de frênes ou de saules, les dunes désertes, les prairies ou les bois séculaires, les fermes et les villages avec leur population de paysans, de pâtres ou de matelots, le bétail varié qui anime ces plaines immenses, tous ces sujets d'étude il les avait sous la main. Tous le tentaient également et, avec une sincérité pareille, il les abordait tour à tour. Travailleur infatigable, il ne cessait pas de profiter des ressources inépuisables que ce milieu privilégié lui offrait pour accroître et fortifier son talent.

On serait en droit de penser qu'avec un amour aussi vif pour la nature, la carrière du peintre fut dès ses débuts nettement tracée et qu'il n'eut aucune incertitude sur la direction qu'il devait suivre. Il semble cependant qu'il ait pendant quelque temps cherché sa voie.

Houbraken nous apprend, en effet, qu'il avait commencé par peindre des tableaux religieux, une *Déposition de croix* pour l'église Romaine d'Amsterdam et un autre tableau du même genre pour l'église de l'Appelmarkt. Nous relevons encore dans son œuvre d'autres épisodes également inspirés par les Livres saints : la *Sainte Famille dans un bac*, chez M. Perkins¹, l'*Annonciation de la Vierge*, une *Agonie du Christ*, un *Saint Jérôme dans le désert*, etc. Le choix et le nombre de ces compositions indiquent chez l'artiste des préoccupations d'un ordre particulier et confirment un fait assez imprévu qui, d'autre part, nous est révélé par des documents irrécusables, c'est qu'Adrien n'avait pas conservé la religion de sa famille et qu'il s'était fait catholique. D'après les notes biographiques recueillies sur lui et que nous trouvons consignées dans la publication du regretté M. de Vries², nous voyons, en effet, que le baptême des enfants d'Adrien Van de Velde, ainsi que l'inhumation de ceux qu'il perdit en bas âge et la sienne propre, ont eu lieu dans des églises, des chapelles ou des cimetières consacrés au culte catholique.

Plusieurs ouvrages d'Adrien ou certains détails des fabriques introduites par lui dans quelques-uns de ses tableaux, de ses dessins ou de ses eaux-fortes, pourraient aussi nous faire croire qu'il est allé en Italie. Mais outre qu'aucun de ses biographes ne mentionne un pareil voyage, il nous paraît que ces motifs empruntés à la nature italienne restent toujours chez lui assez vagues, assez indéterminés pour qu'on n'y voie, en somme, qu'un tribut payé à la mode de cette époque. C'est dans ce même courant d'idées que l'on peut également constater chez lui la trace de certaines préoccupations académiques ; par exemple ce goût qu'il partage avec la plupart de ses contemporains, pour les ruines, pour les sujets bibliques, comme dans le grand tableau de l'*Émigration de Jacob* (aujourd'hui chez sir Richard Wallace), où l'on ne compte pas moins de vingt-cinq figures et d'innombrables animaux, ou pour les sujets mythologiques, comme dans le *Mercure et Argus* qui appartient à M. Dutuit. Mais si prisées que soient ces œuvres, si haut qu'elles soient cotées, ce n'est pas là, à notre avis, le meilleur du talent d'Adrien. Il aimait trop la nature, il avait trop besoin de chercher et de prendre en elle son appui pour s'accommoder souvent de pareilles données. Si avec la souplesse de son tempérament et la facilité de son pinceau, il s'en tire toujours à

4. Un dessin exécuté en vue de cette composition fait partie de la collection léguée au Louvre par M. His de la Salle.

2. *Biografische Anteekeningen*. Binder frères, Amsterdam, 1886, 4 vol. in-4°.

son honneur, nous leur préférions de beaucoup, pour notre part, ces sujets plus simples dans lesquels il s'inspire directement de ce qu'il voit et trouve autour de lui ses modèles. C'est alors qu'il montre le mieux tout ce qu'il vaut, et si jusque dans ces simples sujets il lui arrive de mêler quelque idylle, ce n'est point par affectation, ni



LE TAURILLON ET LE PATRE.

(Fac-similé d'une eau-forte d'Adrien Van de Velde, 1634.)

maniérisme. En nous peignant les côtés aimables de la vie pastorale, il ne fait que suivre la pente de son talent et de son esprit. C'est avec la poésie sans effort, mais non sans grâce, d'un Théocrite hollandais qu'il nous représente, sous d'épais ombrages, des bergers et des bergères devisant entre eux au bord des sources et des ruisseaux, ou se récréant à quelque musique champêtre, pendant qu'à côté d'eux leurs troupeaux s'abreuvent à l'eau vive.

Au surplus, dans ces pastorales les personnages ne sont qu'accessoires ; ils s'effacent devant les animaux. L'artiste connaissait bien leur structure et il ne négligeait aucun moyen d'information afin de

mieux se renseigner à leur égard. Nous croyons même que, désireux de les étudier d'une manière plus complète, il en avait modelé quelques-uns pour son propre usage. Nous avons, en effet, trouvé au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, dans un dossier renfermant des gravures par ou d'après Adrien, trois photographies qui représentent, sous des aspects divers, la statuette d'une vache couchée, une de ses jambes étendue, les trois autres repliées sous elle. L'exécution est à la fois large et vivante, la pose naïvement prise, reproduite avec une sincérité parfaite. Le socle rectangulaire porte, sur deux de ses faces, l'inscription en caractères hollandais : « Adriaan van den Velde fecit 1659. » On comprend de quels secours devaient être ces petits modèles non seulement pour le peintre lui-même, mais pour ses confrères qui pouvaient ainsi, en les disposant et les éclairant à leur gré, les introduire dans leurs compositions, et il est intéressant de constater, déjà à cette époque, l'emploi d'un procédé de travail qui s'est continué jusqu'à nos jours¹.

Si dans le dessin de ses animaux Van de Velde n'atteint pas la précision scrupuleuse et savante de Paul Potter, il a certainement, avec une sincérité égale, plus d'abandon, plus d'aisance, un sentiment de la vie sinon aussi pénétrant, du moins plus riche et plus varié. Avec les chèvres, les moutons et les vaches qu'il excelle à grouper, il sait peindre tout ce qui vit, donner à chaque bête sa physionomie. C'est un don chez lui que cette facilité avec laquelle il saisit les allures caractéristiques de l'animal agissant ou au repos ; mais il a singulièrement développé ce don par l'étude et il n'a jamais cessé d'entretenir ainsi et de renouveler son talent. Les nombreux croquis faits par lui, à la pierre noire ou à la sanguine, en face de la nature, sont charmants d'élegance. La décision, l'entrain, l'étonnante sûreté qu'il y montre, les font reconnaître entre tous. On y sent l'artiste amoureux de la réalité, habile à démêler ses traits essentiels et significatifs.

Ce charme de grâce et d'aisance magistrales nous le retrouvons dans les eaux-fortes d'Adrien, surtout dans cette suite de dix pièces datées de 1653 — il avait alors dix-huit ans — à 1670. Qui lui avait

1. M. Bredius me dit avoir vu figurer dans d'anciens catalogues de ventes une ou plusieurs de ces statuettes d'animaux. Malgré mon désir d'en retrouver la trace, je n'ai pu y arriver et les recherches que M. Franken a bien voulu faire pour moi à ce sujet n'ont point abouti. Le nom du photographe — M. Naudé Green — est bien, il est vrai, porté sur les épreuves du Cabinet des Estampes avec son adresse, mais la rue même où il habitait alors (rue d'Orléans, à Batignolles) a maintenant disparu.

appris le métier de graveur? Nous l'ignorons; ni l'oncle Jan, ni Esaias n'étaient plus là pour le lui enseigner; mais l'apprentissage avait dû être facile, car le travail chez lui n'est jamais bien compliqué, il se réduit au strict nécessaire et la science accomplie du dessinateur en fait tous les frais. Dans ses eaux-fortes tout est net, lisible; les silhouettes sont enlevées avec une justesse parfaite et l'effet s'accuse très nettement, en quelques traits. La première, datée de 1653 (Bartsch n° 17), dénote encore quelque inexpérience : la vache est trop haute sur pattes, sa tête manque de vie et le paysage est indiqué gauchement, non sans quelque raideur. Mais dès l'année suivante, avec le *Taurillon et le Pâtre* (Bartsch n° 1), que nous reproduisons ici, le voilà maître. Cette fois la correction est irréprochable et, à très peu de frais, la planche est pleine de soleil et de couleur. Les animaux se montrent à nous surpris dans leurs poses familières, placés dans leur vrai milieu, avec leurs bonnes et honnêtes physionomies, avec leur nonchalance béate de bêtes libres et repues.

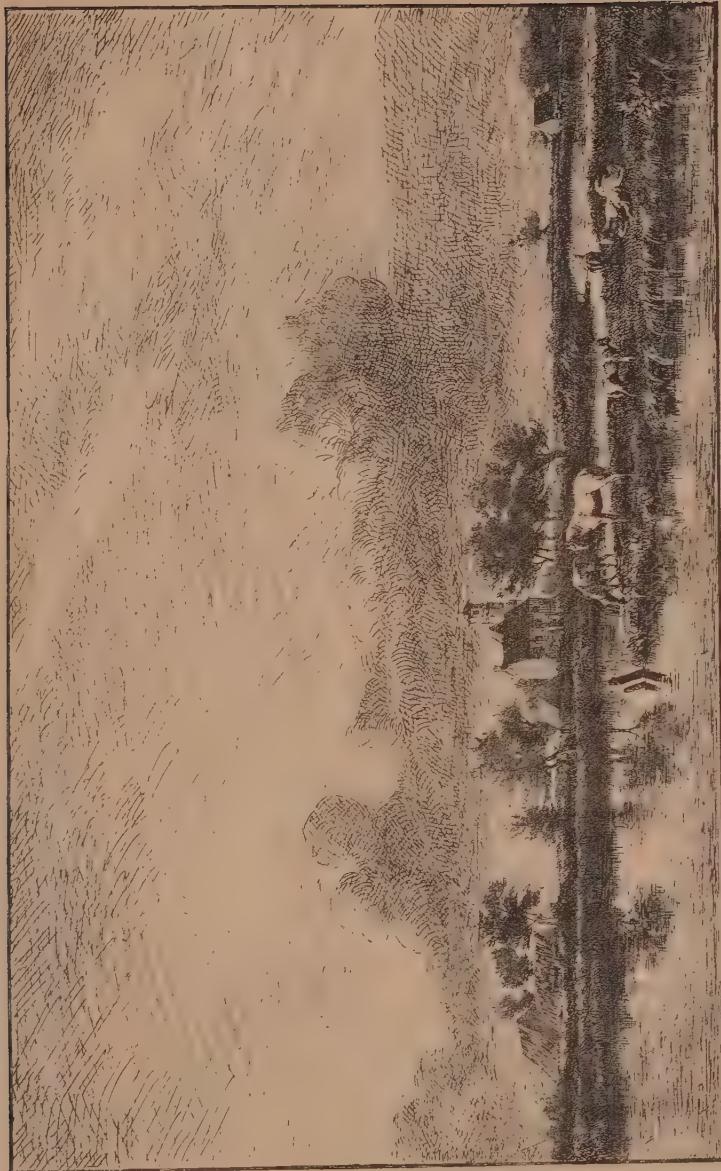
Les études peintes à l'huile sont peut-être plus remarquables encore. Au Musée de Rotterdam le petit bœuf gris jaunâtre, signé et daté de 1658, est, comme souplesse de facture et comme justesse d'intonations, un vrai prodige, et avec sa tête intelligente et fine le cheval gris-pommelé du *Maréchal ferrant* qui porte la même date n'est pas moins merveilleux. Cette année 1658 compte parmi les plus fécondes; elle marque la précoce maturité de l'artiste, car à la National Gallery, c'est encore la même date que nous relevons sur deux autres tableaux, excellents tous deux : l'un, la *Ferme*, qui nous offre comme un résumé de la vie rustique, avec des vaches, une femme occupée à les traire, des cochons qui se vautrent voluptueusement dans la fange, un coq et des poulets picorant alentour; et près de là, dans la *Clairière*, un coin de prairie où sous le ciel bleu des moutons, admirablement dessinés, broutent ou se reposent dans l'herbe, tandis que le petit pâtre qui les garde dort étendu à l'ombre sur le gazon. Enfin, toujours à cette même date, nous trouvons au Stödel's-Institut de Francfort un motif plus solitaire et plus sauvage, un *Intérieur de forêt* avec une harde de cerfs suivant un sentier qui les conduit à une mare.

En pleine possession de ses moyens, Adrien abordera désormais des tableaux de plus grandes dimensions dans lesquels, mettant à profit ses études, il saura grouper animaux et personnages, avec une facilité de composition tout à fait remarquable. Parmi ces sujets purement champêtres nous signalerons comme les plus importants :

Les *Vaches dans un bois chez lord Overstone*, le *Troupeau rentrant au village* (1660) de la Pinacothèque, et la *Matinée d'été* du Musée de Berlin dont nous donnons ici une reproduction. Dans ce dernier tableau la couleur est d'une harmonie délicieuse. Cette prairie encore humide de rosée, dans laquelle des moutons et des chevaux paissent en liberté, cet horizon tranquille et bas sur lequel les toits de quelques habitations entourées d'un bouquet d'arbres détachent nettement leur silhouette, ces eaux dont le miroir immobile reflète un ciel tiède et limpide, tout ce simple paysage, si franchement hollandais, vous pénètre peu à peu de sa douce et intime poésie, de sa bienfaisante sérénité.

Mais Van de Velde ne s'intéresse pas seulement à la vie pastorale. Ses instincts naturels de goût et d'élégance devaient faire de lui le peintre des existences patriciennes et de leurs divertissements. A côté des campagnards et des pâtres, il s'est plu à représenter des personnages appartenant à la haute société, des châtelains avec leurs fines montures, et leurs meutes nombreuses. Il nous montre leurs promenades en carrosse, leurs exercices au manège, leurs brillantes chevauchées à travers la campagne et leurs courses rapides en pleine forêt. Dans les œuvres de notre artiste on se fait de l'aristocratie hollandaise et de son goût une opinion un peu plus flatteuse que celle dont les tableaux de Cuyp peuvent donner l'idée. Ces cavaliers rustauds, massifs, engoncés et raides sur leurs lourdes et disgracieuses montures, avec leurs affublements singuliers, leurs broderies, leurs panaches et leurs cimeterres, tels que les a peints le maître de Dordrecht, manquent complètement de grâce et sentent un peu le travestissement. Les beaux seigneurs et les jeunes écuyères de Van de Velde sont mieux en selle, plus pimpants, plus alertes dans leurs allures, moins empruntés dans leurs costumes. On comprend donc qu'Adrien ait eu la clientèle de ces nobles personnages, que le prince d'Orange se soit fait peindre par lui à cheval ou en promenade dans son carrosse, avec le luxe solide, mais sans faste, de ces beaux équipages si bien tenus, si complètement en rapport avec son rang et son caractère.

La souplesse du talent d'Adrien lui permet de traiter avec la même aisance tous les sujets. Observateur pénétrant de la nature, il en traduit les aspects les plus différents. On rencontre bien, il est vrai, chez lui quelques effets un peu risqués; dans le tableau du Ryks-Museum, la *Chaumiére*, datée de 1671, nous serions en droit de relever des intonations qui sortent de l'harmonie générale, et le *Soleil levant* du Louvre nous offre dans une moitié du ciel une coloration jaunâtre



MATINÉE D'ÉTÉ.
(D'après le tableau d'Adrien Van de Velde, au Musée de Berlin.)

qui jure avec le bleu vif de l'autre moitié. Peut-être aussi les verts de plusieurs autres de ses tableaux se sont-ils altérés, ainsi qu'il est arrivé assez fréquemment dans les paysages de Paul Potter qui ont poussé au bleu. Mais ces taches légères sont chez lui très rares et le plus souvent, au contraire, il reste juste, vrai, plein de naturel et d'entrain. Parfois même il a des trouvailles heureuses, aussi imprévues qu'originales. Le charmant tableau la *Chasse au cerf*, signé et daté de 1666, qui après avoir figuré à la vente de la galerie Koucheleff en 1869, a reparu en 1883 à la vente de la collection Narishkine, en est un des meilleurs exemples. Nous y pouvons admirer une fois de plus la multiplicité des aptitudes de Van de Velde, le talent, l'entrain avec lesquels il nous représente tout ce monde de piqueurs, de dames et de cavaliers qu'on entrevoit à divers plans, à travers les arbres de la forêt, poursuivant à toute vitesse la bête qui fuit devant eux. Mais à tous ces mérites l'artiste ajoute ici une hardiesse bien rare à cette époque dans l'École hollandaise : la forêt peinte par Adrien est franchement verte ! Alors que les paysagistes ses contemporains semblent obéir à un mot d'ordre pour éliminer le vert de leurs palettes, alors que Van Goyen nous offre ce parti pris de monochromie qui donne un si piquant attrait à ses ouvrages, et que Ruysdael lui-même, pourtant si vrai dans son dessin, adopte invariablement pour ses végétations ces bruns olivâtres ou roux qu'il a su nuancer si finement, Van de Velde dans la naïve audace de son entière sincérité rompt avec la tradition pour ne se renseigner qu'auprès de la nature seule. C'est avec une conscience et une exactitude qui ne devaient pas trouver d'imitateurs qu'il nous montre dans leur diversité et leur délicatesse, les verdures printanières de cette forêt éclairée par le soleil, les roseaux, les fougères, les prêles, toutes les plantes variées qui se pressent autour d'une mare et le feuillage découpé des chênes détachant sur l'azur du ciel leur fraîche dentelure. Non content de dessiner comme le font ses confrères, Adrien cette fois a peint d'après nature ; avec un sens tout moderne, il a cherché le ton vrai et il a su, en le copiant, rester à la fois très réel et très harmonieux.

Attentif aux incessantes transformations que le renouvellement des saisons apporte dans l'aspect de la campagne, Van de Velde s'est appliqué assez souvent à représenter l'hiver et les distractions qu'il ramène en Hollande alors que, sous la vive lumière d'un ciel clair et pur, une foule empressée s'ébat gaiement en tous sens sur les canaux glacés. Si, dans ces sortes de sujets, l'artiste avait été devancé par plusieurs de ses compatriotes — notamment par son oncle Esaïas,

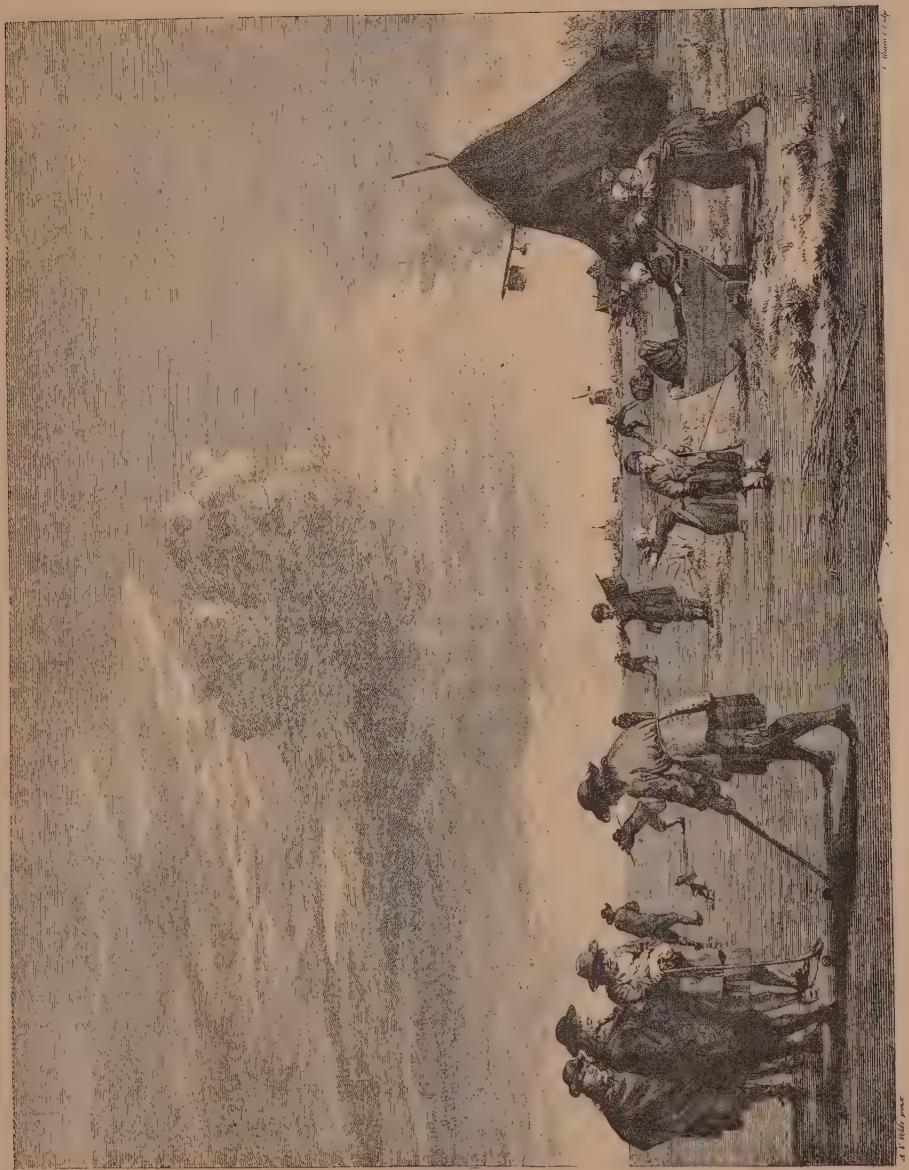
par A. Van de Venne, par Avercamp et Aart Van der Neer — il l'emporte de beaucoup sur eux par la justesse de l'effet et le charme de la facture. Ses figures ne sont pas simplement, comme les leurs, des taches plus ou moins heureuses semées ça et là, avec des indications de mouvements plus ou moins sommaires. Ces personnages de tout âge, pris dans toutes les classes de la société, sont, au contraire, peints avec un art accompli. Soit qu'ils patinent ou qu'ils glissent sur la glace portés par de légers traîneaux, soit qu'ils péchent, qu'ils devisent ou s'amusent entre eux à une sorte de jeu de boules, fort à la mode en Hollande, leurs attitudes et leurs gestes sont reproduits avec une justesse et une vérité étonnantes. Quoique nombreux ils n'encombrent pas le tableau et laissent bien l'idée de l'espace qui s'étend autour d'eux. Ils concourent même d'une manière très efficace à rendre plus saisissante cette impression de l'espace, car tout en conservant, sous la clarté du jour, une grande netteté jusqu'aux plans les plus reculés, ils offrent dans le dessin et la couleur ces atténuations graduelles qu'amène un éloignement croissant. Ce tact exquis à mesurer les formes et les distances, cette habileté à les rendre en modifiant d'une manière presque insensible les nuances et la touche sont des qualités propres à Adrien et aucun peintre ne les a possédées à un degré supérieur. Nous pouvons admirer au Musée d'Anvers, à la National Gallery et à la Galerie de Dresde, les œuvres les plus saillantes qu'il ait produites en ce genre — elles sont datées de 1668 et 1669 — et sans avoir leur importance, le petit *Canal glacé* du Louvre (n° 541), également daté de 1668, est un vrai bijou.

Mais peut-être ses *Marines* et ses *Plages* sont-elles plus remarquables encore. A notre avis, c'est dans ses paysages maritimes que le maître a le plus complètement donné sa mesure. De bonne heure il avait été attiré par la mer et dès son séjour à Harlem il avait pu recueillir sur les plages et parmi les dunes quiavoisinent cette ville de nombreuses études; mais les environs de Scheveningue devaient surtout lui fournir des motifs à son goût, ceux qu'il a reproduits dans quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres. Le tableau du Musée de Cassel, daté de 1658, est le premier, croyons-nous, où il ait traité cette donnée. Il nous y montre, éclairée par un soleil à demi voilé, la dune avec les plaques d'herbes sèches qui couronnent ses pentes, dominées elle-mêmes par le clocher du village et les toits des cabanes des pêcheurs, blotties contre le revers opposé. Sur la plage qui s'allonge à ses pieds, à côté de la flottille de bateaux rangés sur le rivage, circulent des chariots, un carrosse à quatre chevaux, des cavaliers et

des promeneurs. Des gamins barbotent dans les flaques, des pêcheurs étaient leur capture et, un peu à l'écart, un matelot, campé sur ses hanches avec cette carrure propre aux marins, interroge l'horizon. A droite tout l'espace est occupé par la mer, une mer d'un gris bleutâtre, dont les flots gonflés comme par un dernier effort, se déroulent harmonieusement avant de s'épanouir sur le sable en une longue trainée d'argent. On reste confondu d'admiration quand on songe que l'artiste avait à peine vingt-trois ans lorsqu'il peignit ce bel ouvrage où la maturité du talent égale la fraîcheur de l'impression.

Adrien devait plus d'une fois, par la suite, revenir à cette donnée : dans un tableau qui fait partie de la collection de la reine à Buckingham-Palace; dans le chef-d'œuvre bien connu, la *Plage de Scheveningue* de notre Louvre, où il a représenté le prince d'Orange dans son carrosse avec sa suite (1660); dans la *Plage hollandaise* (1665) du Musée de la Haye, animée de matelots, de femmes et d'enfants qui se reposent ou jouent dans le sable; enfin dans le délicieux petit panneau signé des initiales d'Adrien : A. V. V., que possède M. Six et dont sa gracieuse obligeance nous permet de placer sous les yeux de nos lecteurs un croquis fait d'après l'œuvre elle-même. Jamais Van Velde n'a mieux manifesté la spontanéité, l'entrain, la sûreté et l'aimable aisance de son exécution que dans cette peinture exquise qui semble enlevée en quelques instants en face de la nature. On y sent comme le souffle pur de la brise qui chasse incessamment dans le ciel les nuées floconneuses, courbe sur le sable les herbes pâles et sèches, soulève les flots écumants de la mer ou fait flotter les vêtements des personnages qui du haut de la dune contemplent ce spectacle. La conservation parfaite de ces divers ouvrages, peints comme au premier coup, atteste l'excellence de la pratique d'ailleurs très simple d'Adrien. Seule la *Plage* du Louvre fait exception et le vernis jaunâtre dont elle est couverte, les taches nombreuses (provenant d'anciennes retouches devenues très apparentes) qui déparent le ciel, ne permettent guère de soupçonner la limpidité et la fraîcheur de la peinture initiale et réclament un nettoyage prudent qui lui rendrait tout son éclat.

La variété et le nombre même de tous les tableaux exécutés par Adrien pendant sa vie, si courte cependant, attestent sa fécondité. Smith dans le catalogue de son œuvre arrive à un total de 170 à 180 peintures, sans parler de ses dessins et de ses eaux-fortes. Mais ce n'est pas seulement à cet ensemble déjà imposant de travaux que s'est bornée son activité et ses collaborations multiples avec les



LES AMUSEMENTS DE L'HIVER.

(Fac-similé de la gravure d'Allinet, d'après le tableau d'Adrien Van de Velde.)

principaux paysagistes de son temps lui font une place unique dans l'histoire de l'École hollandaise. De nombreux artistes, en effet, ont profité du talent d'Adrien et pour apprécier à sa valeur cette collaboration, il suffit de la comparer à celle d'autres peintres d'un talent cependant très réel. Qu'on voie, par exemple, dans la grande *Forêt* de Ruysdael au Louvre (n° 470), les malencontreuses figures que Berchem y a introduites, ce pâtre italien à grand chapeau qui, au centre même du tableau, déclare sa flamme à une bergère rebondie, affublée d'une jupe d'un rouge éclatant. La singularité de cet épisode si peu justifié à cette place, la brutalité de ce rouge criard qui offense le regard et tranche avec les colorations discrètes de ce bel ouvrage dont il dénature l'effet et compromet la distinction, ce sont là des fautes dont le goût plus fin de Van de Velde l'a toujours préservé. Avec un tact exquis il sait quels personnages et quels animaux conviennent à chaque sujet, la dimension qu'ils doivent avoir, la place où il faut les mettre, les colorations par lesquelles il faut les accommoder à l'harmonie générale ou les faire contraster avec elle. Sur ce point, son talent et son sentiment de l'à-propos sont irréprochables.

Bien des paysagistes ont profité de la collaboration de Van de Velde : Ruysdael, Hobbema, Ph. de Koninck, J. Van der Hagen, Verboom, G. Dubois, J. Hackaert et F. Moucheron. En même temps que cette collaboration nous fournit parfois le moyen de dater leurs tableaux et de constater l'époque de la venue de ces artistes à Amsterdam, elle constitue parfois aussi, pour quelques-uns, le principal mérite de leurs œuvres et leur donne une valeur qu'elles n'auraient jamais eue par elles-mêmes. Mais plus que tous ceux que nous venons de nommer, Wynants et Van der Heyden ont trouvé en Van de Velde un concours actif et efficace. Pendant toute la vie de son élève, Wynants a largement usé de son pinceau. Plusieurs de ses tableaux, encore plus richement étoffés que les autres, nous montrent leurs deux signatures associées, le *Paysage* du Louvre (n° 580) et celui de l'Ermitage (n° 1111) par exemple, et nous ne comptons pas moins de cinquante œuvres de Wynants auxquelles Adrien a collaboré¹. Pour Van der Heyden ce total monte à environ cent dix et jamais association ne fut plus heureuse que celle des deux artistes. On connaît la correction absolue de Van der Heyden, son exécution d'une finesse extrême, mais parfois un peu froide et sèche dans sa précision. Ses *Intérieurs de villes* n'auraient assurément pas tout leur

1. Après la mort de ses deux élèves, Ad. Van de Velde et Ph. Wouwerman, Wynants dut recourir à l'aide de Lingelbach pour les figures de ses tableaux.

prix sans les délicieuses figures d'Adrien. C'est Van de Velde qui a donné la vie aux quais, aux rues, aux places d'Amsterdam peints par son ami, en les animant de ses nombreux personnages : des paysans, des flâneurs, des bateliers, des femmes se rendant au marché, des gamins qui jouent, des seigneurs s'abordant le chapeau à la main ou devisant entre eux des nouvelles du jour. A travers tout ce monde circulent des équipages, de lourds camions, des chiens qui gambadent, se poursuivent ou fraternisent ensemble. Le pèle-mêle de cette foule, les costumes et les attitudes de ces petits personnages si élégamment tournés nous initient au mouvement et aux mœurs de la grande cité. Avec un tact remarquable Adrien subordonne toujours son exécution à celle de son confrère et dans certains paysages microscopiques peints par celui-ci, notamment dans les deux *Quais* du Ryks-Museum et dans le petit *Paysage* de la Galerie Lacaze (n° 69), il parvient, tout en gardant plus de largeur dans son exécution, à rivaliser avec lui de fini minutieux et de perfection. Dans un autre petit tableau, véritable bijou appartenant à M. le baron Ed. de Rothschild et qui représente le portique d'une demeure seigneuriale, Adrien a même su, avec un rare bonheur, relever la tonalité un peu froide de ces architectures en plaçant à gauche, accoudés à une balustrade, deux petits pages vêtus de rouge, d'une désinvolture et d'une élégance tout à fait merveilleuses¹.

Pour clore cette liste déjà assez longue des artistes avec lesquels Adrien a collaboré, il convient d'ajouter ici le nom de son frère Willem, tout en faisant observer que cette collaboration a été assez rare. Soit plaisir de travailler ensemble à un même ouvrage, soit que cette association résultât du caprice de quelque amateur qui en avait exprimé le désir, nous trouvons les deux frères unis à Van der Heyden pour exécuter le tableau du Louvre, le *Village au bord d'un canal*, dans lequel l'un a peint les figures et l'autre les bateaux. Sans que nous puissions certifier qu'on ne rencontre pas ça et là dans les marines de Willem quelques personnages d'Adrien, on croit généralement que dans un des plus charmants paysages de ce dernier, la *Matinée d'été* de la Galerie d'Arenberg, les deux petites barques à voiles blanches et jaunes qui flottent paisiblement sur le canal sont de la main de son frère.

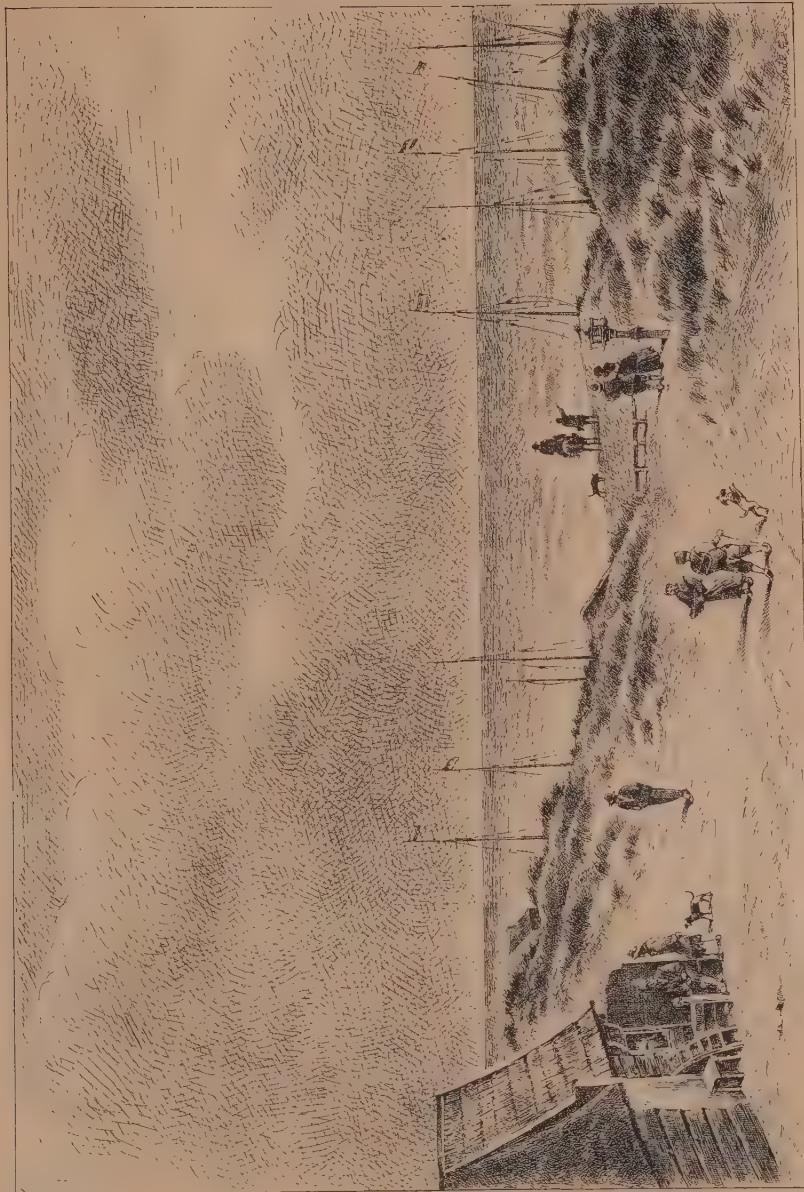
Aucun document ne nous renseigne sur les conditions dans lesquelles Adrien prêtait ainsi son pinceau à d'autres artistes, mais il

1. Après la mort d'Adrien, Van der Heyden recourut au pinceau d'Eglon Van der Neer pour animer ses tableaux.

est permis d'affirmer que ce concours ne devait pas être gratuit. On ne s'expliquerait guère sans cela que ceux-ci en eussent aussi largement profité et pris ainsi, sans l'indemniser, une si grande part de son temps. Nous savons par le journal du fils de Brueghel de *Velours* que son père se faisait payer une somme relativement assez forte pour les figures ou les animaux qu'il peignait dans les paysages de ses confrères, de Josse de Momper en particulier. Il eût été curieux de connaître le tarif des redevances qui ont pu être payées à Adrien pour des travaux du même genre. Ses prix n'étaient probablement pas fort élevés et ceux qui recourraient ainsi à son aide trouvaient un avantage évident à le faire puisqu'ils la réclamèrent si souvent, assurés que leurs œuvres en recueillaient une plus-value bien supérieure à leurs propres déboursés.

Cet empressement d'Adrien à se mettre au service de ses confrères, en même temps qu'il confirme ce que nous savions déjà de la souplesse de son talent¹, nous donne aussi la plus haute idée de sa bonne grâce et de cette facilité d'humeur qui lui permettait d'entretenir les relations les plus fréquentes et les meilleures avec des maîtres de caractère et de mérite très différents et qui souvent lui étaient fort inférieurs. Houbreken, qui tient d'un des parents du peintre les renseignements qu'il nous donne sur celui-ci, nous le représente comme un homme de mœurs très régulières, bien élevé, extrêmement actif et toujours préoccupé de son art. De bonne heure il avait voulu fixer sa vie et se créer un intérieur. Le 22 février 1657, assisté de son père, chez lequel il avait demeuré jusque-là, non loin du port, il faisait dresser par un notaire d'Amsterdam son contrat de mariage avec une jeune fille de dix-neuf ans, Maria Ouderkerk, qu'il épousait le 5 avril suivant; il n'était âgé lui-même que de vingt et un ans. Les deux époux avaient d'ailleurs toute confiance l'un dans l'autre, car à la date du 13 mai 1659, ils se faisaient par testament une mutuelle donation de leur avoir. Le jeune ménage avait eu plusieurs

1. Cette souplesse du talent de Van de Velde était extrême et il acceptait toutes les tâches qu'on lui proposait. M. Franken me signale à ce propos une gravure de A. Blotelingh d'après un dessin d'Adrien représentant deux canons ornés des armes de la Hollande et d'autres attributs. Une inscription latine nous apprend que ces deux canons avaient été offerts aux États généraux par un fondeur de Lubeck, Albert Bennings, auquel ceux-ci avaient fait en 1669 la commande de 157 autres pièces. C'est avec cette gravure en main que les commissaires hollandais réclamèrent en 1813 la remise des deux canons en question qui avaient été en 1810 emportés à Paris; mais les pièces avaient déjà été prises par les alliés en 1814. L'une d'elles est conservée à Berlin et l'autre à Vienne.



LA PLAGE DE SCHEVENINGUE.
(D'après le tableau d'Adrien Van de Velde, appartenant à M. Six.)

enfants : d'abord un fils, Pierre, baptisé dans l'église de Moïse et Aaron, au début de l'année qui suivit le mariage (15 janvier 1658) ; puis, après avoir perdu successivement deux enfants en bas âge (1662 et 1665), une petite fille nommée Sara leur était née en mars 1666 et enfin, à la suite de la perte de cette enfant survenue la même année, ils avaient eu une autre fille, Aleida, baptisée le 17 mai 1667.

Grâce à sa vie correcte et laborieuse, Adrien dont la collaboration et les œuvres étaient fort recherchées devait jouir d'une honnête aisance. Van Gool et Van Eynden disent cependant que malgré son travail incessant, il avait peine à subvenir à l'entretien de sa famille et que, pour l'aider à y pourvoir, sa femme avait été obligée d'entreprendre un commerce de toile. Il nous semble qu'un des ouvrages les plus importants et les plus remarquables de l'artiste contredit cette assertion. Nous voulons parler de cet intéressant tableau de la collection Van der Hoop daté de 1667, où il s'est représenté lui-

A. van Velde f. 1670

SIGNATURE DE ADRIEN VAN DE VELDE

même avec sa femme, au milieu de la campagne, tous deux dans une tenue d'une élégante simplicité. A gauche, une servante assise sur un tronc d'arbre renversé, porte dans ses bras leur dernière fille et le petit Pierre, alors âgé d'environ neuf ans, tient en laisse un bel épagneul blanc tacheté de roux qui tire vers une fontaine pour y boire. Près de là, au second plan, un domestique habillé de gris, arrange les harnais de deux beaux chevaux gris-pommelés attelés au char à bancs découvert qui a amené nos promeneurs en ce joli coin où ils ont mis pied à terre. Par cette belle après-midi d'automne, au milieu de ce paysage semé de broussailles, de bois et de prairies parmi lesquelles serpente un cours d'eau, ce bon ménage aime à jouir avec les enfants de cet air pur et de la courte trêve que l'artiste accorde à son travail habituel ; à notre tour, nous aimons à reposer nos yeux sur cette image exquise d'un bonheur si légitime.

Cet équipage, ces domestiques, leur tenue, celle de leurs maîtres, tout, on le voit, dans le tableau du Ryks-Museum, indique un état de maison assez large, honorablement acquis par une production incessante. A cette date de 1667, Adrien, aimé de ses confrères et dans la pleine maturité de son talent, voyait ses œuvres très appréciées du public. Il recevait des commandes des princes et des amateurs de son temps. Mais cette vie qui, grâce à son travail, s'annonçait désor-



L. Doucet pinx^t

H. Toussaint sc.

APRÈS LE BAL
(... le lendemain)

Gazette des Beaux-Arts

Imp Th Chardon

mais pour lui heureuse et facile, il n'avait plus longtemps à en jouir et, cinq ans après à peine, le 21 janvier 1672, il était inhumé à Amsterdam dans la Nouvelle Église. Ses œuvres datées de 1670 et même de 1671 (Musée d'Amsterdam) nous prouvent que, jusqu'à sa mort, il n'avait pas cessé de peindre.

Les tableaux d'Adrien Van de Velde sont aujourd'hui dispersés et la plupart des grandes collections de l'Europe en possèdent. Nous avons, au cours de cette étude, cité les principaux. Déjà fort recherchés de son vivant, leurs prix ont toujours été en augmentant, sans qu'ils aient jamais été sujets aux engouements ou aux dépréciations de la vogue. Le grand paysage de l'*Émigration de Jacob*, vendu avec la collection de la comtesse de Verrue, fut payé 3,000 francs en 1737, et 3,000 florins en 1811. Acheté la même année 24,000 francs à la vente Lebrun, il a été acquis au prix de 50,000 francs par le marquis d'Hertford, à la vente du cardinal Fesch. La *Chasse royale*, qui appartenait à M^{me} la baronne de Rothschild, avait été vendue 26,850 francs à M. George, en 1841; enfin, M. Van der Hoop était devenu propriétaire de la *Partie de chasse* au prix de 24,000 francs, et, en 1833, il acquérait à Londres, pour environ 33,000, le beau tableau de l'*Artiste avec sa famille*, qui atteindrait aujourd'hui en vente publique un chiffre bien supérieur.

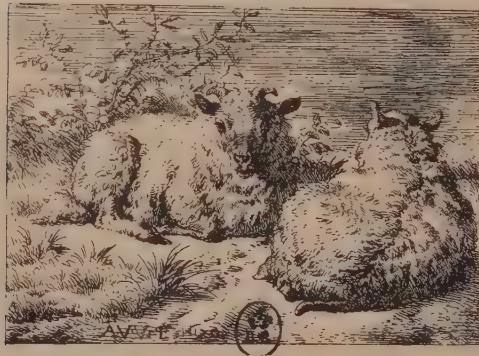
Quant aux dessins d'Adrien, ils avaient, de son vivant même, un tel succès, qu'au lieu de se borner à faire de ses dessins des études pour ses compositions, il cherchait à en tirer parti et les cérait à des amateurs. Ces dessins sont généralement exécutés à la plume, avec quelques teintes d'encre de Chine ou de bistre pour indiquer les valeurs et l'effet; leur légèreté, leur transparence, la sûreté et l'aisance avec lesquelles ils sont faits, expliquent assez la faveur dont ils n'ont pas cessé de jouir. Assez récemment encore, en 1858, à la vente Van Cranenburgh à Amsterdam, un *Effet d'hiver* a été acheté 1,010 florins pour le Musée Fodor. Cependant, nous préférons de beaucoup à ces compositions destinées à plaire au public, les croquis faits simplement par l'artiste, à la pierre noire ou à la sanguine, en face de la nature, des personnages, pâtres ou bergères pris sur le vif, ou des animaux saisis dans leurs poses familières en pleine campagne. C'est là que Van de Velde excelle et qu'il manifeste le mieux son savoir, la spontanéité et la vivacité de son talent.

A ce titre, la collection des dessins du Musée Fodor est particulièrement intéressante et donne bien l'idée de ses rares qualités.

Mais, il est temps de prendre, avec Adrien, congé de cette famille

d'artistes qui fut associée de si près à l'histoire même de la peinture hollandaise. Nous avons retrouvé en lui, avec plus de souplesse et d'agrément, l'universalité qu'avait son oncle Esaïas. Comme lui, Adrien sait tout faire, mais il a, de plus que lui, la grâce, le sentiment exquis de l'élégance. En tout il voit le côté aimable des choses. Quand il peint l'hiver, c'est dans ses gaietés et jamais, bien qu'il fût attiré par la mer, il ne nous a montré ses menaces ou ses fureurs. Les impressions violentes ne sont point son affaire; c'est une nature équilibrée, épanouie, heureuse. Sans affectation, sans manière, au moment où déjà les subtilités commencent à prévaloir dans l'école, il dit simplement ce qu'il veut dire et il le dit en rare perfection. Bon camarade, modeste, avenant, d'humeur facile, il n'est guère de physionomie plus attachante que la sienne, et il n'est pas de vie d'artiste qui montre un accord plus complet entre le talent et le caractère. Sa fin prématurée prête à cette existence, remplie par l'amour de son art et par les affections les plus honnêtes, je ne sais quel charme touchant qui ajoute encore à la sympathie qu'il est si bien fait pour inspirer.

ÉMILE MICHEL.



LA RENAISSANCE

AU

MUSÉE DE BERLIN

(CINQUIÈME ARTICLE^{1.}.)

V.

LA SCULPTURE.



On s'est mis à collectionner les peintures de la Renaissance presque dès le temps même où elles ont été peintes; et vers le même moment se sont formées partout des collections de sculpture antique. C'est tout récemment, au contraire, que l'on a eu l'idée de collectionner les sculptures de la Renaissance. Une collection de ces œuvres s'est lentement formée au Louvre, partant de

quelques rares morceaux qui s'y trouvaient depuis longtemps, notamment les deux *Esclaves* de Michel-Ange et le bas-relief de la Vierge, en bronze, de Donatello, de quelques œuvres réunies par Napoléon et rapportées par lui d'Italie; enfin de diverses acquisitions et donations ultérieures. Le South Kensington Museum a été plus

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXV, p. 204 et 423; t. XXXVII, p. 197 et 472.

heureux encore en profitant d'une occasion qui l'a mis en possession d'une collection complète, très précieuse et très distinguée, qui avait été réunie par le négociant Gigli pour le compte de l'infortuné marquis Campana. Cette collection qui comprend une centaine de sculptures de bronze, de marbre, de terre cuite, etc., œuvres de Donatello, de Michel-Ange, et de presque tous les grands maîtres italiens, a été achetée 159,000 francs, en 1861, par le gouvernement anglais.

La formation de la galerie de sculptures du Musée de Berlin, alors encore inachevé, a eu pour point de départ l'acquisition d'un petit nombre de travaux des Robbia, en 1828, faisant partie des majoliques de la collection du consul Bartholdy. C'est en 1842 que ce petit commencement devint une véritable *collection*; Waagen, directeur de la galerie des tableaux, acquit alors à Venise, au cours d'un voyage en Italie durant lequel il avait manqué presque tous les achats projetés de tableaux, la collection de l'architecte Pajaro, et à Florence un certain nombre de bustes et de reliefs appartenant à divers particuliers. Pendant les trente années suivantes la collection ne s'est guère enrichie que de pièces recueillies par hasard et de moindre importance.

Depuis une douzaine d'années, nous avons pu, grâce à l'appui de l'administration générale, du gouvernement et notamment du feu roi Frédéric III, protecteur des Musées, élargir notre collection d'une façon instructive et systématique, dans les sens les plus divers. En 1877, ont été achetés les bustes du palais Strozzi de Florence; en 1879, la statue de *Saint Jean*, de Michel-Ange, du palais Rosselmini, de Pise, de même que différents bustes venant des familles Ruccelai, Guadagni, Pepoli, etc. Le Musée s'est aussi enrichi d'une précieuse collection de plaquettes et de reliefs en stuc, qui ont pour l'histoire de la plastique italienne une importance restée inaperçue, jusqu'à ces dernières années. Aujourd'hui, le Musée de sculpture de Berlin, récemment arrangé, donne une idée de toutes les époques et des écoles principales de la plastique italienne au temps de la Renaissance. Presque tous les maîtres renommés s'y trouvent représentés par des travaux originaux et remarquables. La collection a également, depuis peu, un catalogue détaillé¹ auquel sont jointes des reproductions de tous les ouvrages exposés.

J'ai à parler ici des œuvres d'art de la Renaissance. Aussi ne

1. *Verzeichniss der Bildwerke der christlichen Epoche in den Königlichen Museen zu Berlin* (1886).

puis-je qu'indiquer en passant les sculptures les plus remarquables antérieures à la Renaissance que possède le Musée de Berlin. Ces pièces sont intéressantes surtout pour deux phases de l'art primitif. L'une comprend les œuvres de l'époque lombardo-romaine, pour la



LA VIERGE MARIE AVEC L'ENFANT.

(Maître inconnu du xv^e siècle. — Musée de Berlin.)

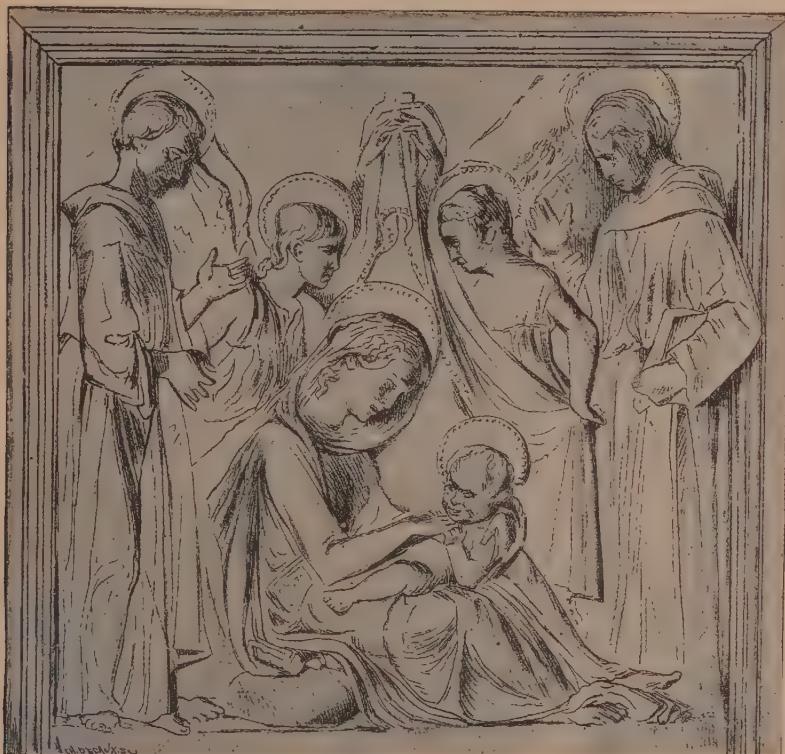
plupart montrant des pièces ornementales, avec un mélange particulier de formes chrétiennes, byzantines, orientales et germaniques. Ces morceaux proviennent, pour la plus grande partie, de Venise ou des environs de Venise, sauf une pièce importante provenant de Rome, et ils appartiennent à la période qui s'étend du xii^e au xiii^e siècle. La collection des œuvres des Pisani est moins riche, mais elle est assez complète pour les représenter. Le Musée possède un pupitre de Niccolò Pisano, un autre de Giovanni Pisano, ainsi qu'une

statuette de marbre; un vieux crucifix peint, œuvre pleine de noblesse, d'Andrea Pisano; enfin une petite *Madone* de Mino Pisano, fils d'Andrea. On peut reconnaître dans ces œuvres caractéristiques des principaux maîtres du temps, le développement et le progrès de la plastique italienne, du milieu du XIII^e au milieu du XIV^e siècle. De l'époque qui précède les Pisani, le Musée possède une grande statue de bois, récemment acquise, la *Vierge avec l'Enfant* du prêtre Martin, datant de 1199, œuvre parfaitement conservée dans sa peinture et sa dorure, et dont le caractère sérieux la rapproche des peintures de Cimabuë; quant au buste de marbre d'une princesse napolitaine, œuvre du XIII^e siècle, c'est un des premiers efforts de l'art italien dans le sens du portrait.

On place aujourd'hui à l'entrée de la Renaissance Jacopo della Quercia, et il n'est rien de plus juste. Jacopo, antérieur à Ghiberti et à Donatello, pourrait revendiquer ce rang en raison de son âge même : mais, en outre, il faut reconnaître que Jacopo est plus étroitement lié que ses maîtres avec l'art du Trecento par sa façon de traiter les plis et par le naturalisme exagéré de ses figures; d'un autre côté, l'habileté de ses compositions et la grandeur de ses formes le désignent comme le véritable précurseur de la Renaissance. Dans les Musées de South Kensington et de Berlin, et aussi dans quelques collections particulières et chez des marchands, on trouve aujourd'hui un nombre considérable de reliefs en terre cuite ou de reproductions de ces reliefs en stuc, qui portent si vivement la marque caractéristique du Quercia qu'on les a, sans hésiter, attribués à ce maître ou à ses successeurs. Un examen plus approfondi de la question relative à l'origine de ces morceaux, et la constatation de certains indices, me faisaient douter non seulement de leur attribution au Quercia, mais même de leur provenance siennoise. Ces raisons m'ont convaincu que les divers ouvrages en question sont bien plutôt d'origine florentine. Il y avait à Florence, dans les premières années du XV^e siècle, divers artistes, plus ou moins distingués, qui s'adonnaient à un genre de sculpture en terre cuite très proche de celle du Quercia et dont l'influence sur le développement de l'art florentin est à noter.

La provenance apparente de presque toutes ces sculptures, venues de Florence, est déjà un argument en faveur de leur origine florentine. Cette présomption est encore rendue plus vraisemblable par celles de ces pièces dont on connaît la place originale qui se trouvaient à Florence ou dans les environs. En outre les armoiries

indiquées sur les anciens encadrements sont celles de familles florentines. Quelques-unes de ces sculptures sont encore conservées aujourd'hui à Florence; une avec le nom de l'artiste: c'est la lunette avec le *Couronnement de la Vierge*, au-dessus du portail de Santa-Maria-Nuova, modelée en 1424, par le peintre Bicci di Lorenzo. A



LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS DE SAINTS, BAS-RELIEF PAR LUCA DELLA ROBBIA.

(Musée de Berlin.)

la même catégorie appartient le grand relief en marbre du *Couronnement impérial* au Bargello, déterré devant le Porta Romana, et qui, autrefois considéré comme une œuvre du XIV^e ou même du XIII^e siècle, a été récemment attribué, et sans raison, à Luca della Robbia.

Presque toutes ces sculptures, dont je connais aujourd'hui environ une trentaine, sont en terre cuite, ou bien ont été moulées en stuc d'après l'original de terre cuite. Elles se distinguent des œuvres du Quercia, et, plus massives, manquent d'une part de la saisissante

grandeur des formes du Quercia, et, d'autre part, du caractère exagéré et arbitraire de sa façon de représenter les objets. Ces sculptures florentines ont plutôt une douceur séduisante, un charme original dans l'intime relation de la Mère avec l'Enfant, que leurs artistes ont étudiée avec le plus fin sentiment de la nature.

Dans les dix reliefs de Madones, dans un buste de jeune sainte, et dans la statuette de la Vierge, œuvres de cette catégorie, que possède le Musée de Berlin, on peut reconnaître les mains de trois ou quatre sculpteurs différents. Du plus ancien et du plus archaïque d'entre eux, se trouvent au Musée une statue de *Marie avec l'Enfant* dépassant la demi-grandeur naturelle et un autel avec un relief figurant la *Vierge*, dans un encadrement gothique du genre baroque. On retrouve dans ces deux morceaux les mêmes plis profonds des vêtements, le même fouillis de robes sur le sol, les mêmes petites extrémités gauchement modelées, le même front élevé et le même petit menton rentrant.

Ce même type se retrouve dans deux autels d'argile du South Kensington Museum et dans un petit autel très endommagé, que j'ai vu dans le commerce à Florence. On reconnaît facilement dans toutes ces œuvres la main du même artiste. Il a quitté Florence plus tard, pour l'Italie septentrionale : c'est ce que prouvent les grands reliefs de terre cuite, représentant des scènes de la *Vie du Christ*, dont est décorée la chapelle Pellegrini à Sainte-Anastasie de Vérone : représentations naïves que distingue un sentiment très fin, mais dans lesquelles manque encore tout sens d'un libre arrangement, toute intelligence subtile de la nature. Bien plus distinguée est la grande lunette du *Baptême du Christ*, sur le tombeau de Beato Pacifico aux Frari de Venise, qui montre le même artiste dans un progrès très marqué, ou un artiste plus doué de la même école. Il semble d'ailleurs que le sculpteur de la Capella Pellegrini ait travaillé à Venise, car la statuette de Berlin s'y trouvait. Cette statuette, autrefois, portait sur son socle l'inscription de l'artiste, qu'un faussaire a malheureusement remplacée par le nom de *Jacopo Sansovino*.

Je crois reconnaître une autre main dans un grand relief de terre cuite du Musée de Berlin (voy. page 287), la *Vierge avec l'Enfant*, dont le Louvre vient récemment d'acquérir un second exemplaire. Ici, nous avons l'œuvre d'un artiste plus grandiose dans ses dispositions et meilleur connaisseur de la nature, comme le prouvent l'originalité de la tête de Marie, la délicatesse des mains, le travail finement achevé des plis. En outre, le rapport de la mère et de

l'enfant et l'expression des deux têtes sont d'une intimité tout à fait particulière et charmante. Le même sentiment, les mêmes types, le même arrangement des plis, se retrouvent dans un autre relief de la Vierge en stuc peint et dans un charmant buste de jeune



LA VIERGE AVEC L'ENFANT, BAS-RELIEF, PAR LUCA DELLA ROBBIA

(Musée de Berlin.)

femme en terre cuite, au Musée de Berlin, ainsi que dans une séduisante statuette de Madone, conservée, sous le nom du Quercia, au South Kensington Museum. Le même artiste est encore l'auteur de deux reliefs pareils de Madone, mais plus petits, au Musée de Berlin, et de diverses autres Madones fort semblables.

Le *Couronnement de la Vierge*, au-dessus du portail de Santa-Maria-Nuova, l'œuvre mentionnée plus haut de Bicci di Lorenzo, me paraît

être dans une parenté tout à fait intime avec les premières œuvres de cet artiste anonyme. Mais ce relief a été trop restauré et trop repeint pour permettre de décider si Bicci di Lorenzo est réellement l'auteur des reliefs de Madones décrits ci-dessus.

Un relief d'argile du Musée de Berlin, représentant la *Vierge avec l'Enfant*, qui se distingue par l'excellente conservation de sa peinture, s'affirme dès le premier coup d'œil comme une œuvre du même groupe; mais d'un artiste essentiellement différent. Ce maître appartient, comme les précédents, au commencement du xv^e siècle : c'est ce que prouvent les ornements gothiques, pareils à d'énormes asperges aux formes bizarres, qui entourent le groupe. Les artistes dont nous venons de parler, se font remarquer par une familiarité presque sentimentale, dans les rapports de la Mère avec l'Enfant qui se presse tendrement contre elle, par un certain élancement des formes et par une certaine délicatesse des types. L'auteur de cette Madone nous montre dans son œuvre une conception plus grandiose et plus rude dans son naturalisme. La Vierge considère l'Enfant, debout devant elle, avec un visage dont l'expression est d'un sérieux presque triste; et elle pose d'une façon quasi mécanique son doigt sur le cou de l'enfant. Celui-ci, d'une forme solide et trapue comme un jeune Hercule, rit vivement à ce contact, et cherche avec les deux mains à écarter sa mère.

Je n'ai pu découvrir jusqu'à présent aucune autre œuvre de ce maître florentin, qui, effectivement, se rapproche beaucoup du Quercia. En revanche, il faut reconnaître la ressemblance de son œuvre avec deux morceaux caractéristiques de Luca della Robbia, installés tout près d'elle au Musée de Berlin. Tous deux ont exactement le même motif naturaliste. Marie chatouille le cou de l'Enfant-Jésus qui cherche à écarter le doigt de sa mère : le relief en stuc, plus petit, a même une parfaite similitude dans la pose et l'expression de la Vierge. Toute une série de reliefs de Luca della Robbia, que j'examinerai de plus près tout à l'heure, présentent des tendances plus ou moins voisines de ces madones florentines à la façon du Quercia, et cela dans l'ordonnance générale, dans l'expression et le groupement de la mère avec l'enfant, dans les costumes, et jusque dans l'arrangement du voile sur la tête. D'autre part, Luca perfectionne et fait progresser la technique de ces maîtres, ce qui me fait croire qu'il doit être considéré comme l'élève de l'un de ces artistes. En outre, cette Madone anonyme, par son excellent état de conservation, nous permet de voir la raison qui a conduit Luca à glacer

ses reliefs d'argile. Les couleurs, ici, sont recouvertes d'un vernis épais, peut-être d'un vernis à la sandaraque, qui leur a donné une apparence et une force de résistance à la température, un peu analogues à celles que donne aujourd'hui la laque. Mais en plein air, et notamment dans un lieu où ces reliefs étaient exposés à la pluie, un tel vernis ne pouvait guère leur permettre de résister longtemps aux intempéries : voici le motif qui amena Luca à rechercher un



LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES, BAS-RELIEF DE LUCA DELLA ROBBIA.

(Musée de Berlin.)

enduit glacé, dont la meilleure occasion lui était fournie par les nombreuses poteries fabriquées aux environs de Florence, et désignées aujourd'hui sous le nom de *Caffagiolo*.

Luca ayant le premier inventé cette application du glacis à la grande sculpture, il n'y a rien d'inavraisemblable à ce que parmi les reliefs peints de terre cuite et de stuc que l'on a coutume de considérer comme les œuvres du Quercia, plusieurs morceaux ne soient des travaux de jeunesse de Luca della Robbia. Cette hypothèse me paraît probable surtout pour la statue de la *Vierge avec l'Enfant endormi*, presque grandeur nature, et qui, au Musée du South Kensington, porte, comme les autres, le nom du Quercia.

Aucune collection, pas même le Bargello, ne peut faire con-

naître Luca della Robbia aussi bien que le Musée de Berlin où une dizaine de ses œuvres occupent un pan de muraille spécial. Ce sont des œuvres secondaires, d'importance moyenne, et, pour la plus grande part, de vieilles reproductions peintes en terre cuite ou en stuc; mais elles suffisent à faire clairement apprécier la richesse de sa fantaisie, la finesse de sa composition, l'excellence de son dessin et de son modelé; toutes qualités qui le placent, avec Donatello et Ghiberti, au premier rang des sculpteurs de la première moitié du Quattrocento.

Je ne veux pas répéter ici ce que j'ai dit moi-même en divers endroits et ce qu'a dit plus en détail M. E. Molinier dans son excellent livre sur les Della Robbia, au sujet de la différence caractéristique entre Luca della Robbia et son neveu Andrea. Andrea est maintenant, au moins en dehors de l'Italie, reconnu comme l'auteur de ces nombreuses compositions d'autel que l'on attribuait autrefois, presque toutes, à Luca. Mais malgré cela, et malgré que nous possédions de Luca lui-même plus d'une douzaine d'œuvres des genres les plus divers, authentiques et datées, et la plupart très importantes, la manière de cet artiste est encore si peu connue que toutes ces œuvres au Musée de Berlin ont été acquises sans nom d'auteur.

Il est sûr, en tout cas, qu'une étroite relation existe entre l'art de Luca et celui d'Andrea, notamment entre celles de leurs œuvres qui datent du temps où ils travaillaient ensemble. Ils se ressemblent par leurs types, leurs costumes et leurs expressions, autant que peuvent se ressembler maître et élève, ou des gens très longtemps occupés à un travail en commun. Mais Andrea est, dans la beauté des formes, plus impersonnel que Luca. Ses compositions se répètent souvent jusqu'à devenir monotones, et on devine, en comparant une centaine de ses figures, que, généralement, il les a fabriquées plutôt qu'inventées et senties. Il en est tout autrement de Luca. Sans parler de la grande multiplicité de ses monuments et de sa maîtrise à façonner les matières les plus différentes, il suffit de comparer ses diverses représentations d'un même motif, notamment ses madones, pour admirer la richesse et la force d'invention, le charme et la finesse de son observation, la légèreté et la maîtrise de sa composition, l'habileté avec laquelle il adapte ses ouvrages à leur destination et à l'emplacement qu'ils doivent recevoir. Dans ses grandes lunettes (car nous ne connaissons point d'autels parmi ses œuvres), la Vierge et l'Enfant, en outre de leur beauté, ont toujours une expression pleine, grave et religieuse : « *Ego sum lux mundi* », a-t-il coutume

d'inscrire sur la banderole que l'enfant tient à la main. Il veut, que par la vue même de son œuvre les personnes qui entrent dans l'église ou la chapelle soient prises d'un sentiment profondément religieux. Les lunettes au-dessus des portes de San-Pierino et de la Via dell' Agnolo, à Florence, de la porte de San-Domenico à Urbin, les *Madones* aux Innocenti de Florence et à l'extérieur d'Or-San-Michele, présen-



L'ANNONCIATION, BAS-RELIEF PAR ANDREA DELLA ROBBIA.

(Musée de Berlin.)

tent le même thème, mais varié de la façon la plus abondante et la plus charmante. Tout à fait différente est la conception des *Madones* qu'il destine à des autels domestiques ou à des appartements. Ici, l'artiste exprime, avec une perfection incomparable, le bonheur maternel, la tendre union de la mère et de l'enfant dans toutes ses phases, depuis le jeu gracieux jusqu'à l'entier oubli de soi-même. Presque tous les reliefs du Musée de Berlin appartiennent à ce dernier groupe. La plupart représentent Marie seule avec l'Enfant, en demi-figure : trois des reliefs présentent des compositions plus grandes, avec des anges adorant l'Enfant ; l'un d'eux même montre encore deux saints,

aux deux côtés. Une œuvre plus petite en stuc peint : une Madone entre deux chérubins entourée d'un encadrement ovale, se retrouve au Louvre en terre cuite glacée. Cependant ce n'est pas là l'original de Luca, mais une œuvre moulée sur cet original et glacée dans l'atelier d'Andrea ou de Giovanni.

Je reconnaissais encore la main de Luca dans une œuvre traitant un sujet tout différent, une *Pieta* : six anges juvéniles entourent le cadavre du Christ, qu'ils tiennent soulevé. La parenté des types avec les formes d'enfants des reliefs de la *Cantoria*, au Bargello, leurs mouvements et l'arrangement des plis, enfin la concordance du corps du Christ avec la figure du Christ sur le tombeau de Federighi me paraissent rendre indiscutable mon opinion. Les types larges des visages d'enfants, qui rappellent Donatello, prouvent que cet ouvrage, de même que l'une des Madones, appartient vraisemblablement à l'époque des premiers travaux de Luca.

Le Musée de Berlin possède notamment, parmi divers ouvrages d'Andrea della Robbia, deux pièces qui peuvent servir excellement à faire connaître, dans sa première époque, ce neveu et continuateur de Luca. C'est un grand autel représentant *Marie entourée de deux saints et d'anges*, sur fond bleu, avec une predella et un bel encadrement; et un petit autel entièrement colorié, représentant l'*Annonciation*. Dans ces deux œuvres apparaît la même harmonie et même des couleurs, la même excellence du glacis, le même goût de l'ordonnance, la pureté classique des plis et la mollesse des figures qui paraissent perdues dans une rêverie inconsciente de leur beauté. Le grand autel provient du voisinage d'Arezzo et semble bien contemporain des belles sculptures d'autel exécutées par Andrea à cette ville et à Vernia, ce qui place sa date entre les années 1475 et 1480.

Giovanni della Robbia, qui poursuit l'œuvre de son père Andrea et dirige son atelier jusqu'après le milieu du XVI^e siècle, a, dans ses premiers ouvrages, presque le charme extraordinaire de son père, dont il est, à ce titre, à peine distinct. Pour transformer cet artiste si complètement comme le montrent ses nombreuses sculptures d'autel, la plupart polychromes, répandues à travers toute la Toscane, il fallait une révolution aussi radicale que celle qui fut amenée à Florence par l'intervention de Savonarole. On peut se faire une idée de ce que Savonarole tenta de faire de l'art, en voyant le groupe de la *Pieta*, récemment acquis par le Musée de Berlin. La comparaison de cette *Pieta* avec diverses œuvres authentiques et signées de Giovanni della Robbia m'a donné la conviction que ce groupe, et divers autres

pareils en terre cuite peinte, qui se trouvent à Florence et au South Kensington Museum, sont des travaux de Giovanni, lequel compta parmi les partisans les plus enthousiastes de Savonarole. Ce n'est plus ici l'art désiré pour l'art même : l'art est arrivé à des buts de culte, et destiné à faire une propagande pour une tendance religieuse spéciale. Cependant, malgré le sentiment religieux qu'attestent ces ouvrages, malgré l'art de leur composition, ils ne sauraient produire l'effet voulu et apparaissent plutôt froids et



LA VIERGE ET L'ENFANT ENTOURÉS D'ANGES, BAS-RELIEF PAR LUCA DELLA ROBBIA.

(Musée de Berlin.)

désagréables. L'expression de douleur retenue a quelque chose d'artificiel et de mesquin ; la régularité des traits des visages, l'arrangement des robes semblent trop étudiés et ces efforts trop visibles produisent une impression de dureté et presque de roideur.

La famille des Della Robbia montre, dans ses trois générations, le développement de la Renaissance depuis ses débuts jusqu'à l'avènement du baroque. Leur étroite relation mutuelle, et le fait qu'ils ont exercé leur art dans une même technique, qu'ils gardaient comme un secret de famille, m'ont obligé de les traiter dans un même ensemble. Ainsi il me faut maintenant revenir au début de la Renais-

sance, et remonter au véritable fondateur de l'art moderne, Donatello. En parlant de Luca della Robbia avant Donatello, je voulais montrer l'ainé des Robbia dans sa relation avec les anciens sculpteurs de terre cuite florentins ; d'ailleurs, il ne faut pas oublier que Luca est plus jeune d'un demi-âge d'homme, qu'il a subi l'influence de Donatello, enfin que l'influence qu'il a exercée lui-même sur l'art florentin n'égale pas celle de Donatello. Seul le naturalisme de Donatello, un naturalisme qui ne recule pas même devant la laideur lorsqu'il peut ainsi renforcer l'expression et l'effet, seul un tel art pouvait ouvrir une voie entièrement nouvelle.

C'est en 1878 que le Musée de Berlin a acquis la première œuvre incontestable de Donatello, la statue en bronze, demi-grandeur nature, de *Saint Jean-Baptiste*, qui avait figuré, jusqu'alors, au Palais Strozzi de Florence. Les plis profonds et simples de l'épaisse robe, les traits laids mais pleins d'expression du maigre prédicateur du désert, représenté ici dans son entier âge d'homme, tout cela fait voir un travail de la première époque de Donatello, du temps où il fit les statues de marbre du Campanile. Peut-être cette statue est-elle celle qu'a faite Donatello en 1423 pour le baptistère d'Orvieto.

L'an suivant, le Musée avait la chance d'acquérir le buste en bronze d'*Un vieillard en armure*, œuvre qui m'avait au premier coup d'œil paru appartenir à la manière de Donatello. Une comparaison plus intime avec les bustes authentiques de Donatello m'a conduit plus tard à voir dans ce morceau une œuvre du grand maître lui-même. L'exécution, la fonte sur un modèle de cire, la conception se retrouvent exactement les mêmes dans les sculptures en bronze de Donatello à Padoue. Spécialement la tête du *Gattamelata*, et plus encore le buste de son fils *Gianantonio di Narni* au Bargello, sont dans une très étroite parenté avec ce buste de Berlin. Les traits énergiques et d'une vérité de vie extraordinaire, dans cette tête puissante, appuyée sur un cou très court, ne doivent pas, semble-t-il, être très difficiles à reconnaître. L'attirail seul suffit à nous faire chercher l'original de ce portrait parmi les célèbres tyrans ou condottières de son temps. On a songé à Alphonse de Naples, avec lequel Donatello était en rapport vers 1442 ; mais ses nobles traits sont bien connus, et entièrement différents de ceux de ce soudard. Dans notre nouveau catalogue de la collection de Berlin nous avons, sur l'avis de M. de Tschudi, indiqué ce buste comme étant le portrait de Ludovic III de Mantoue. Les célèbres médailles et les portraits du Mantegna nous montrent chez ce prince la même allure et les mêmes formes carac-

téristiques de la tête, avec les mêmes détails. Il y a aussi, pour confirmer cette désignation, le fait que Donatello séjourna à la cour de Ludovic III, en 1450, et peut-être encore en 1451, c'est-à-dire précisément dans le temps où le buste doit avoir été fait, à en juger par les caractères de son exécution.

Un second buste de bronze, dans la galerie de Berlin, représente un guerrier âgé, dont les traits ressemblent d'une manière si saisissante à ceux de ce premier buste, qu'on pense tout de suite à un seul et même personnage représenté, là dans toute la force de l'âge, ici dans les années de vieillesse. Ludovic étant mort en 1478, à l'âge de 64 ans, ce buste doit avoir été fait dans ses dernières années, si ce n'est après sa mort. L'exécution artistique de ce buste présente un contraste intéressant avec celle des bustes de Donatello. Au lieu de la manière large et simple de ce dernier, l'auteur du buste du vieillard a cherché son triomphe dans la représentation des plus menus détails, dans la ciselure, et dans la préparation de la précieuse patine verte. Il a même introduit de l'argent dans les yeux, ce qui pourrait prouver qu'il était orfèvre en même temps que sculpteur. Si le personnage représenté est réellement le prince de Mantoue, il est vraisemblable que l'auteur du buste appartient à la grande École padouane des sculpteurs en bronze, école qui est sortie de l'atelier de Donatello à Padoue. A cette école appartient un homme originaire de Mantoue, le célèbre médailleur Sperandio qui nous a laissé diverses médailles des fils du vieux Ludovic III. Mais ces médailles n'ont pas assez de rapports avec le *Buste de vieillard* de Berlin pour qu'on puisse attribuer cet ouvrage à Sperandio. C'est de même sans raison qu'on lui attribue le buste en bronze du Mantegna (1506) sur le tombeau de ce maître; car il est aujourd'hui prouvé que Sperandio est mort dès l'an 1500.

Il y a au Musée de Berlin une série considérable de reliefs de madones, dans les matériaux les plus divers, et qui, sans avoir pour la plupart l'importance et la valeur artistique de ces ouvrages de bronze, sont plus précieux encore pour la connaissance de Donatello : cet artiste, en effet, s'y montre dans un genre qui, jusqu'à présent, n'a pas été remarqué, et dans lequel il a été suivi par différents élèves imitant les compositions de leur maître. Toutes ces sculptures sont des *reliefs* de Madones, partie en marbre, partie en terre cuite ou en stuc peints, ou encore en grès florentin.

Le mérite d'avoir attiré l'attention sur quelques reliefs de cette catégorie revient à M. L. Courajod, publiant le plus important de ces

reliefs, la grande *Madone*, irréprochablement conservée avec sa peinture primitive, que M. Courajod lui-même a acquise en Italie pour le Louvre¹. Certaines ressemblances individuelles entre cette œuvre, et des sculptures authentiques de l'École de Sienne, et le fait qu'un chef-d'œuvre de la même espèce se trouve encore aujourd'hui sur l'un des portails du Dôme de Sienne, ont conduit M. Courajod à voir dans ces sculptures des travaux d'artistes de Sienne. Mais la *Madone* de Sienne y était toujours considérée comme le travail d'un élève florentin de Donatello, Michelozzo ; et, d'autre part, la plupart des reliefs du même genre ont été reconnus comme originaires de Florence, où on en trouve encore quelques-uns. Enfin le grand nombre même de ces ouvrages empêche qu'on ne les croie originaires de Sienne, cette ville n'ayant produit, après le Quercia, qu'un petit nombre de sculpteurs très peu féconds.

On avait acquis au Musée de Berlin, il y a deux ou trois ans, l'original en marbre de l'un de ces reliefs, qui passait pour une œuvre de Donatello. Cette attribution peut être prise en considération parce que le relief provient du palais de la famille Pazzi à Florence, pour laquelle l'artiste a travaillé longtemps. Une comparaison attentive avec les œuvres authentiques de Donatello me donne l'assurance qu'il s'agit d'une œuvre de Donatello. Déjà le profil classique de la Madone montre la période moyenne de Donatello ; la forme imposante, la sérénité de l'expression, les lignes des plis magistralement étudiées, l'arrangement et l'encadrement original en forme de fenêtre, tout cela indiquerait la main de Donatello si même ne nous était pas conservé, parmi les reliefs en bronze de Padoue, un petit relief de Madone qui ressemble sous tous les rapports à cette *Madone des Pazzi*, postérieure d'environ vingt ans. A l'aide de ces deux reliefs, il n'est pas difficile de reconnaître des compositions de Donatello dans divers autres reliefs de Madones. Il y a d'abord un précieux petit relief en stuc du South Kensington Museum, une Madone entourée de saints et d'anges jouants, une des rares *Sante conversazioni* plastiques, qui, selon son étroite parenté avec le relief du baptistère de Sienne, doit dater d'environ 1427. Un relief de marbre, au Musée de Berlin, datant de la même époque et provenant peut-être du palais Médicis montre le même caractère. L'enfant y est naïf et charmant comme dans la *Madone des Pazzi*, mais comme l'œuvre est très inférieure au point de vue de l'exécution, ce ne peut pas être un travail de la main

1. *Gazette des Beaux-Arts*, mars, 1881.

même de Donatello. Dans un relief en terre cuite de la même collection, la composition est un peu modifiée : l'Enfant se détourne, comme effrayé, du sein de la Mère. Cette représentation a été certainement très aimée, car on la retrouve au temps du maître réduite, copiée sur des plaquettes. Dans un autre relief en terre cuite, à Berlin, sans doute de nouveau une copie exécutée par un élève, la Mère attache un collier de corail au cou de l'Enfant nu, qui est debout devant elle. Plusieurs autres reliefs semblables, aux Musées du South Kensington



LA VIERGE AVEC L'ENFANT, GROUPE PAR DONATELLO.

(Musée de Berlin.)

et de Berlin, de valeur trop mince pour être attribués à Donatello lui-même, ont été exécutés sous son inspiration directe.

Toutes ces compositions ont en commun la disposition de la Vierge en profil et la noblesse classique du profil de la tête, de même que le sérieux profond de l'expression ; dans quelques-unes le visage de la Vierge offre une expression de tristesse. L'Enfant est considéré comme moins important, il est conçu et rendu ou d'une façon plus schématique ou avec un naturalisme tout naïf. L'ordonnance et le costume témoignent d'une grande simplicité, mais toujours très voulue. Ces qualités contribuent au grand effet de ces compositions

de Madones qui, à côté des naïves terres cuites florentines, notamment de Luca della Robbia, œuvres exprimant le bonheur maternel, présentent un caractère et un charme tout spéciaux.

Un autre groupe de reliefs, dont le Musée de Berlin possède deux exemples en terre cuite, un grand et un petit, se rapproche beaucoup de ce premier groupe pour la conception, la grandeur de l'invention, et le sérieux du sentiment, mais présente un naturalisme plus accentué qui révèle une époque plus avancée. La plus grandiose des pièces de ce groupe est la grande Vierge en relief de terre cuite, du Louvre, dont j'ai déjà fait mention; elle surpasse même, par la finesse de la conception, le relief de terre cuite non peinte du South Kensington, figurant *Marie adorant l'Enfant Jésus*, assis devant elle sur une petite chaise. On trouve une œuvre analogue mais tout à fait originale dans sa composition, dans un petit relief en terre cuite, du Musée de Berlin, malheureusement très usé, récemment acquis. Une *Sainte Famille* peinte, également en terre cuite, présente un œuvre du même genre.

Au Musée du Louvre se trouve un autre chef-d'œuvre semblable : la *Madone de Fontainebleau*, l'unique bas-relief en bronze qu'il y ait parmi ces ouvrages. Enfin il me paraît que la célèbre *Vierge* en relief de terre cuite non peinte de la via Pietra Piana, à Florence, dénote la main du même artiste; elle se rapproche beaucoup du relief que je viens de citer, du South Kensington.

Dans les reliefs que j'ai essayé de montrer comme l'œuvre de la période moyenne de Donatello (entre 1425 et 1435), le corps demeure entièrement caché sous les épaisses robes tombant en plis larges : ici, au contraire, les robes semblent moulées sur le corps, dont les formes animées pittoresquement par leurs plis, se devinent nettement sous ces vêtements mouillés et collants. Les lignes sont anguleuses et raides, mais d'un naturalisme parfait, même chez l'enfant. Nous y voyons un souci presque exagéré des détails de la robe, du riche voile couvrant la tête et des ornements contrastant avec la grande simplicité des premiers reliefs de Donatello.

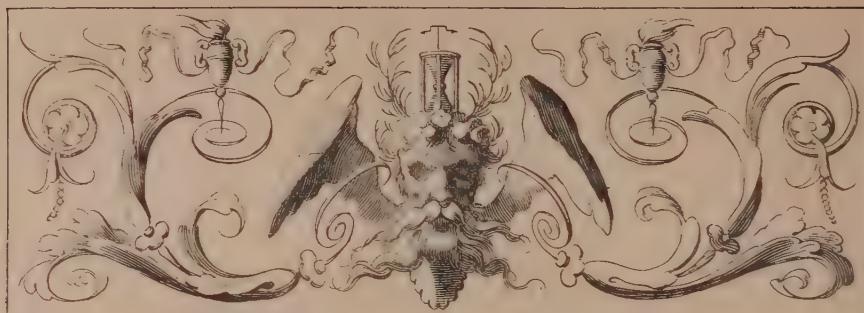
Si nous demandons quel est le remarquable auteur de cette série de Vierges, nous répondrons que cet artiste n'est autre que Donatello lui-même. Nous sommes encore trop peu accoutumés à voir Donatello dans les œuvres de ce genre ; c'est le contraste avec les reliefs des premiers temps du maître qui nous a empêchés de le reconnaître dans ces compositions de sa période padouane. Cependant il ne reste plus de doute sur l'origine de ces reliefs lorsqu'on les aura comparés

aux reliefs de la sacristie de San-Lorenzo et aux reliefs de bronze du Santo de Padoue, notamment aux figures de femmes de ces reliefs : conception, exécution, façon de traiter le relief, arrangement des robes et des plis, soin des formes exagéré, tout y porte le même caractère. Ces diverses séries de Vierges, qui nous permettent de suivre pendant une période de plus de trente ans le développement de l'art de Donatello, nous montrent un des plus beaux côtés de son génie.

W. BODE.

(*La suite prochainement.*)

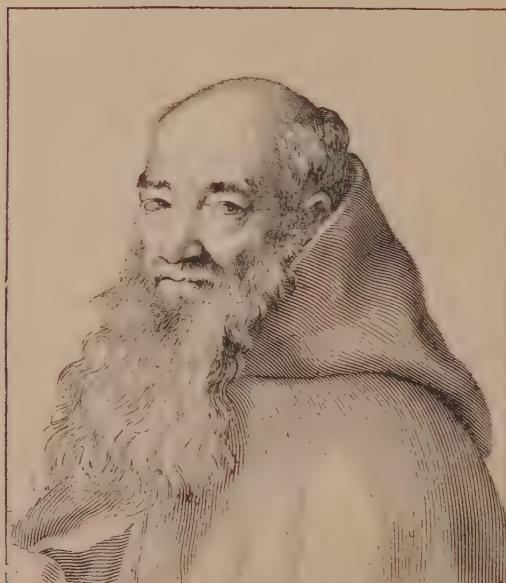




CLAUDE MELLAN

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE^{4.}.)

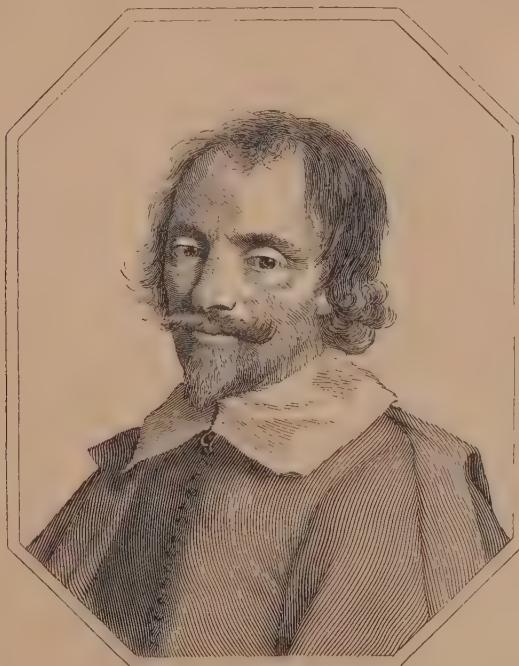
V.



En même temps qu'il mettait au jour ses portraits, Mellan gravait nombre de pièces du genre historique et de sujets de sainteté, la plupart d'après ses propres compositions; il publiait de grandes estampes pour les communautés religieuses; illustrait des thèses, des titres de livres, des armoiries. Il eut même la principale part aux travaux qui se firent pour l'embellissement des magnifiques éditions de l'imprimerie royale du Louvre. On lui doit les frontispices du *Virgile*, de l'*Horace*, de la *Bible*, gravés sur les dessins du Poussin, et beaucoup de vignettes,

^{4.} Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXVII, p. 435, et t. XXXVIII, p. 177.

culs-de-lampe, fleurons, lettres ornées où il déploya le goût le plus ingénieux, l'invention la plus rare. Ces travaux et particulièrement ces trois frontispices, qui sont des interprétations d'un caractère admirable, dans leur simplicité, valurent à leur auteur un logement dans les galeries du Louvre, logement qu'il occupa jusqu'à sa mort.



GABR. NAVDÆVS PARIS. E. CARD
MAZARINI BIBLIOTH. A. A. XLIX

Mellan G: del. et scul.

Il n'y a pas lieu de suivre le graveur dans le dédale de cet œuvre immense; le cadre de notre étude ne comporte pas un tel examen, qui d'ailleurs présenterait une réelle monotonie. A côté de morceaux superbes, entièrement dignes du maître, comme les grandes thèses, il y a nombre de pièces de circonstance, d'exécution lachée, qui sentent la fabrique et qui probablement ne sont pas entièrement de la main de Mellan. Il faudrait faire le départ entre les productions personnelles et celles qui ne relèvent que de l'atelier. Pendant toute

une période de sa vie, Mellan entre tint autour de lui un certain nombre d'élèves, Ladame, Patigny, Brissart, Jean Lenfant, Nicolas Bazin, qui l'aidèrent dans des commandes trop nombreuses pour que, seul, il y pût suffire.

C'est le portraitiste qui m'intéresse; c'est son génie que j'ai voulu remettre en lumière.

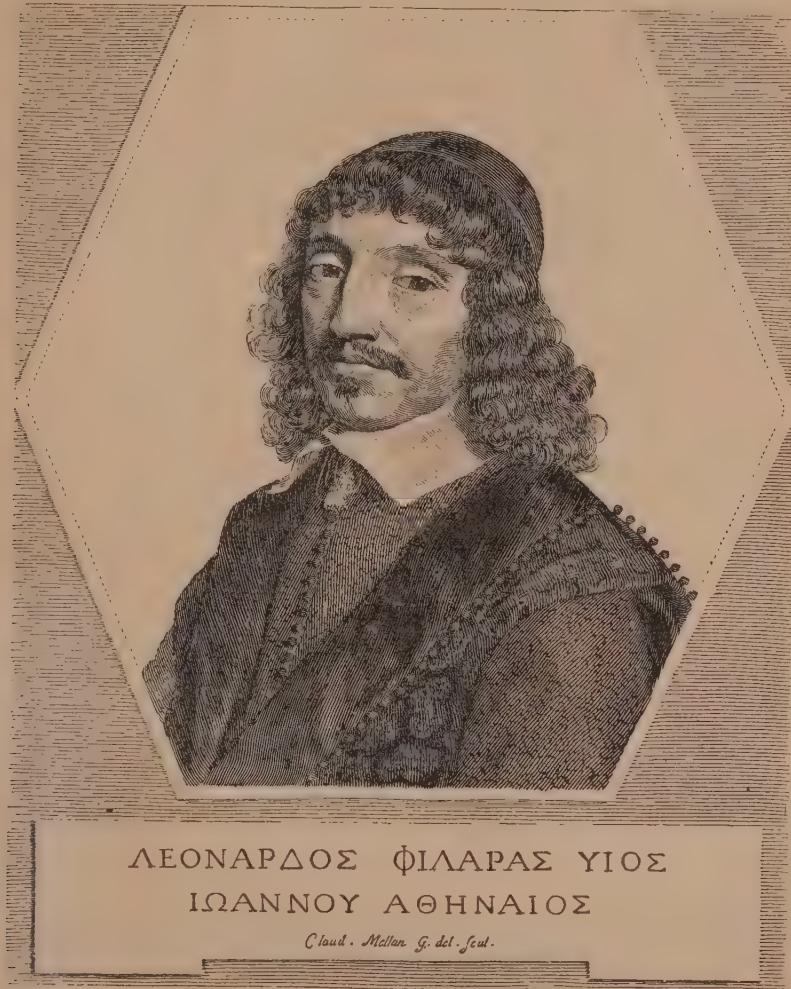
Il est un ouvrage, cependant, bien digne de cet esprit original et que je ne puis passer sous silence. Je veux parler de cette *Sainte Face*, gravée d'un seul et unique trait en spirale, œuvre fameuse qui mit le sceau à la réputation de Mellan. Tout le monde connaît cette fantaisie singulière, phénoménale, sorte de gageure qu'il s'était proposée à lui-même et dont il sortit victorieux, avec éclat.

Mellan a voulu représenter, dans cette gravure, la tête du Christ telle qu'il la supposait imprimée sur le linge appelé la *Véronique*. Ce sujet étant déterminé, le graveur, après avoir fait son dessin, se mit à la besogne. Mariette, décrit trop bien l'opération, pour que je ne cite pas ses propres paroles.

« Mellan, dit-il, pose la pointe de son burin au centre de sa planche, et, partant de là, il lui fait décrire une ligne spirale, qui circule et continue sans interruption ses révolutions parallèles, jusqu'à ce qu'elle ait entièrement couvert la surface du cuivre. Quant il le faut, il fait doucement serpenter ce trait circulaire, et lui fait prendre des ondulations insensibles; il le nourrit et le fortifie, il le diminue d'épaisseur et l'affaiblit, selon que l'exige la rencontre des ombres, des demi-teintes et des clairs, et, par cette ingénieuse marche, il parvient à lui faire dessiner, avec beaucoup d'expression et de précision, toutes les parties du visage de son Christ, et généralement tout ce qu'il veut mettre dans son estampe. Le nez, les yeux, la bouche, les cheveux, la couronne d'épines, le linge même sur lequel la *Sainte-Face* est imprimée, tout cela nait et part du même trait. Ce trait exprime jusqu'au nom du graveur et jusqu'à cette inscription : *Formatur unicus unâ, non alter*, qui, en exposant le sujet, semble défier tout graveur d'en faire autant, et prédire que l'ouvrage n'aura point d'imitateurs. Ce fut l'abbé de Villeloin, grand curieux d'estampes et ami particulier de Mellan, qui lui administra cette inscription, et l'événement a vérifié la prédiction. Car les graveurs, Thourneysen, Thiboust et quelques autres, qui furent assez téméraires pour entreprendre d'en faire autant, y échouèrent tous. Mellan lui-même en demeura à ce premier essai, persuadé qu'une pareille opération ne pouvait guère se répéter, et que, hors du sujet

qu'il avait choisi, et où l'indécision des contours convenait, elle ne réussirait point. »

Comment, avec ce procédé invraisemblable, ce diable d'homme parvint à rendre l'apparence vaporeuse d'une vision à demi effacée,



ΛΕΟΝΑΡΔΟΣ ΦΙΛΑΡΑΣ ΥΙΟΣ
ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ

Claud. Mellan. G. del. scul.

comment il fit de ce caprice une œuvre tout imprégnée de douceur et d'harmonie, c'est ce que je ne me charge pas d'expliquer. L'estampe est là qui parle d'elle-même; un tel prodige d'habileté manuelle dépasse l'imagination. De loin, l'effet est celui d'un beau dessin

estompé en larges masses; de près, la spirale s'affirme, pure, nette, flexible, agile, ininterrompue. Mais ce qui me surprend plus que le procédé lui-même, ce qui donne à cette pièce une valeur d'art unique, c'est le goût, c'est le charme, c'est l'invention que Mellan y a mis. Dans mon souvenir, en fermant les yeux, je ne vois qu'une image pleine de sentiment douloureux, un visage d'une beauté divine, des yeux souffrants et remplis de larmes, une bouche entr'ouverte, de larges gouttes de sang sur les joues, des cheveux superbes, et, avec tout cela, je ne sais quoi de vivant, de réel, d'obsédant qui est la signature même de l'artiste.

Cette œuvre extraordinaire fit voler le nom de Mellan à travers toute l'Europe, et le conduisit d'un coup à la fortune. La *Sainte Face* fut gravée en l'année 1649¹. Plusieurs copies en furent essayées, en France et à l'étranger, mais aucune ne put atteindre à la perfection du chef-d'œuvre original. La meilleure est celle qui est signée : *Dudésert, 1735.*

On rencontre chez les étalagistes de mauvaises épreuves du pauvre cuivre, passé de mains en mains, usé, avili par les tirages successifs. Ce n'est que dans une de ces belles épreuves de l'Imprimerie royale, sur papier fin, devenues si rares aujourd'hui, qu'on peut vraiment apprécier le travail du graveur et admirer toute sa délicatesse.

VI.

Du jour où Mellan entre au Louvre, sa vie coule comme une onde tranquille; vie de labeur incessant, paisible, active, respectée. Ce petit Picard, vif, spirituel, tout pétillant d'un feu intérieur, fantasque même, devient une sorte d'ermite heureux, perdu dans les délices de son art, ami de la solitude, et quelque peu sauvage. Aucun incident à signaler, dans cette existence « qui ne présente rien que d'honnête », sauf sur le tard, l'histoire assez piquante de son mariage.

Mariette raconte la chose de façon plaisante. « Il était demeuré garçon, dit-il, et se trouvait dans un âge assez avancé, car il avait au moins cinquante-six ans, lorsqu'un homme, qui gouvernait ses affaires et les connaissait mieux que lui-même, qui par conséquent savait qu'il était riche, vint à bout de lui persuader de se marier; il

¹. Elle porte la signature : G. MELLAN G. P. ET F. 1649 IN ÆDIBUS REG.



LA SAINTE FACE, PAR CLAUDE MELLAN.

lui fit entendre qu'on lui épargnerait tous les embarras de cette cérémonie, et, ce qui ne le flattait guère moins, qu'on lui épargnerait sa bourse; il eut par ce moyen l'adresse de faire tomber le choix sur sa propre fille. L'affaire arrêtée et conclue, on signe le contrat, on va à l'église, on en revient, tout cela sans bruit et sans éclat. Mellan rentre tranquillement dans son cabinet et reprend son travail. Un dessin, dans la composition duquel il entrait quelques figures de femmes, était alors sur son bureau. Il fait appeler celle qu'il venait d'épouser; il la fait prier de se rendre près de lui. La pauvre fille, tremblante et tout en pleurs, n'osait y aller. Quitter la compagnie un jour de noces, pour se renfermer seule avec son mari, lui paraissait quelque chose de si terrible que, sans les discours persuasifs de sa mère, elle n'eût point obéi. Après plusieurs messages elle se laisse enfin entraîner où elle était appelée. Mellan la met dans une situation qui convenait à son dessin; il lui fait ôter son mouchoir, découvre une partie de sa gorge, prend le crayon, trace quelques traits, puis, revenant vers sa femme, lui faisant changer d'attitude et ne trouvant pas ce qu'il cherche : « Rabillez-vous, lui dit-il, vous pouvez aller retrouver votre monde, je ne suis pas content. » Plein de son ouvrage, c'était à lui personnellement qu'il adressait ces dernières paroles. Son épouse, frappée de ce qu'elle vient de voir et d'entendre, descend; ses pleurs, qui continuent de couler, excitent la curiosité de ses parents. Ils ne peuvent, au récit de cette aventure, revenir de leur étonnement. Ils vont chercher Mellan, qui n'était point encore sorti de son cabinet, lui portent des plaintes amères, et celui-ci, ne pouvant pénétrer sur quoi elles peuvent être fondées, témoigne la même surprise, entre en explications, et donne la véritable interprétation des paroles qui lui sont échappées. On lui persuade avec peine de quitter l'ouvrage et de se montrer dans la compagnie, pour y remettre le calme et rassurer les esprits. Il s'y présente, prend part à la joie, et tout se passe dans l'ordre. La femme, tranquillisée, étudie le caractère de son mari, et se rend bientôt la maîtresse, tandis que Mellan, débarrassé de toute sollicitude, se livre sans réserve à de nouveaux travaux. »

« Il les continua, ajoute Mariette, jusqu'au dernier instant d'une vie qui fut longue et exempte de toutes les infirmités, compagnes inséparables de la vieillesse, et, ce qui n'est pas ordinaire, non seulement il conserva toute sa tête, mais la main ne lui refusa jamais le service. »

Mellan mourut le 9 septembre 1688, passé quatre-vingt-dix ans,

sans laisser d'enfants, d'une chute qu'il fit dans son escalier. Il fut inhumé dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, sa paroisse.

Il n'était pas de l'Académie.

VII.

L'influence de ce grand artiste fut, on n'en peut douter, considérable sur les progrès de la gravure au XVII^e siècle. Il transforma cet art et, par la liberté de sa pratique, par une adresse manuelle sans précédent, l'affranchit des formules étroites où les burinistes le tenaient encore enserré. Mellan fut, au sens le plus large, un initiateur, un novateur. Hardi, indépendant par tempérament, doté des dons naturels les plus rares, il avait tout ce qu'il faut pour secouer les traditions, marcher en avant, créer un style neuf, fécond, personnel. Si son procédé à une seule taille n'a pas trouvé d'imitateurs, en raison même des difficultés de son emploi, il est, du moins, certain que la vue de ses admirables portraits, si remplis d'air, de lumière, si vivants, si caractérisés, eut une action directe, décisive, sur ses contemporains et ses successeurs immédiats, les Michel Lasne, les Daret, les Morin, les Chauveau, les Nanteuil. De même, son goût d'ornemaniste a donné à ce que j'appellerai la mise en scène du portrait une simplicité, une élégance dont on n'avait pas soupçon.

Le génie de Mellan apparaît avec trois qualités dominantes, les plus rarement réunies et, à mes yeux, les plus précieuses chez un artiste : le sentiment de la vie, la sincérité de l'observation, l'originalité des méthodes.

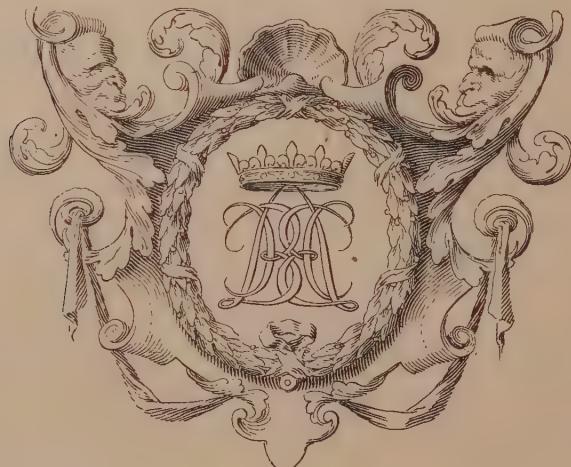
Nous avons vu, dans ses portraits, jusqu'à quel degré il avait poussé le rendu de la vie, le souci de la vérité et de l'observation. Quant à sa fameuse taille unique, que des esprits superficiels ou inattentifs, ont pris pour une gageure de virtuosité et un parti pris de bizarrerie, c'était simplement le produit rationnel de ses premières recherches et comme une déduction logique de ses précédés. Il y fut tout naturellement conduit par un besoin chaque jour grandissant de faire jouer ses figures dans l'atmosphère et d'en augmenter le relief lumineux.

Ceci n'est pas pour nous surprendre, si on fait état que Mellan ajoutait à sa qualité de graveur, celle de peintre et de dessinateur. Cette double éducation lui donnait, devant la nature, une force, une science, une autorité que ne saurait posséder un simple praticien, si

habile qu'on le suppose. Malheureusement ses dessins ont presque tous disparu ; les plus beaux se trouvaient dans le cabinet de curiosités du célèbre ébéniste Boulle, cabinet qui périt dans un incendie ; mais nous pouvons nous fier aux éloges de Mariette. Nous en connaissons un, cependant, qui donne une haute idée de sa manière vive et spirituelle de manier le crayon, c'est un portrait d'homme, à la pierre noire, acquis récemment en Angleterre par la Bibliothèque d'Abbeville¹. Ce beau portrait me paraît être le propre portrait de Mellan âgé, par lui-même. On en retrouvera d'autres assurément, dans les collections publiques et privées, parmi les anonymes du XVII^e siècle, parmi toutes ces pièces débaptisées suivant les fluctuations de la mode. Ils reviendront au jour lorsque l'œuvre gravé de Mellan aura repris la place éminente qu'il doit occuper dans l'estime des véritables amateurs, lorsque à un oubli immérité, inexplicable, aura succédé une plus juste appréciation des mérites de cet artiste d'une originalité exquise et français jusqu'aux moelles.

LOUIS GONSE.

1. La Bibliothèque publique d'Abbeville, sous l'impulsion de son dévoué conservateur, M. Delignières, a formé, au prix de longs et patients efforts, un œuvre de Mellan très nombreux, presque aussi complet et presque aussi riche en étals rares que celui du Cabinet des Estampes de Paris.



L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE D'ART INDUSTRIEL

A BRUXELLES



espérons que ses organisateurs en conserveront un souvenir durable en publiant un pendant au beau et bon livre, *l'Art ancien*, où celle

Un heureux concours de circonstances politiques, heureux du moins pour l'étude des arts appliqués à l'industrie, a permis au gouvernement belge de réunir dans une des ailes du palais inachevé du Champ de manœuvre, où il centralise ses expositions, un choix d'œuvres d'orfèvrerie et de dinanderie, sorties des couvents et des églises du royaume, tel que n'en possédaient pas l'exposition de Malines, en 1874, et celle de Bruxelles, lors du jubilé patriotique de 1880.

Les œuvres du métal sont pour ainsi dire la caractéristique de la présente exposition. Il convient néanmoins d'y adjoindre toutes les branches ordinaires de ce qu'on appelle la curiosité. Et nous

de 1880 est étudiée. Aussi nous attacherons-nous surtout aux œuvres de métal parmi lesquelles nous avons l'heureuse bonne fortune d'en trouver qui portent un nom et une date, et de plus, sont d'une exécution souveraine.

Nous aurons, d'ailleurs, pour nous aider, l'excellent catalogue qu'en a dressé M. le chanoine Reusens : catalogue certainement fait à loisir et non avec la hâte forcée de tous ceux que l'on bâcle à la hâte pour les expositions semblables et qui voient le jour lorsqu'elles vont clore leurs portes, et encore si on les publie.

Il nous faut cependant nous arrêter un instant devant une réunion aussi nombreuse que remarquable de fibules belgo-romaines en émail champlevé, exposée par la Société archéologique de Namur, présentée par elle en bel ordre et accompagnée de toutes les explications nécessaires par M. A. Béquet.

C'est dans la province de Namur, dans « l'Entre Sambre et Meuse », qu'aurait existé, vers le milieu du II^e siècle, le centre de fabrication de ces émaux si particuliers que l'on n'est pas d'accord sur leur mode d'exécution. Ils y auraient disparu au III^e siècle par suite de l'invasion des barbares. En France, ce nous semble, ils auraient en partie persisté pendant la période qu'on y appelle Mérovingienne.

Parmi tous ces bijoux de bronze, d'une belle couleur d'or pâle, lorsqu'il est poli, semblables à l'*électrum*, incrustés d'émail avec une finesse et une richesse merveilleuses et par des procédés que l'on ne suivra plus, nous signalerons un petit vase de bronze trouvé dans un tombeau du II^e au III^e siècle, exposé par le Musée de Maestricht. Il appartient à la même série que le vase d'Ambleteuse, conservé au British-Museum, et que celui exposé en 1880 à Dusseldorf par nous ne savons plus quelle Société archéologique des bords du Rhin. Ce petit vase, qui avec son couvercle affecte une forme bulbeuse, comme le dôme d'une église russe, ou l'ancienne poivrière de bois de nos paysans normands, est entièrement couvert d'alvéoles dont plusieurs ont conservé des traces d'émail bleu.

Ces émaux sont accompagnés d'un certain nombre de bijoux en or, fibules circulaires, ou pendants d'oreilles. La surface des uns est toute recouverte de tables de grenat sur paillons estampées, cloisonnées dans l'or ; sur les autres ces tables de grenat montées comme des pierres sont accompagnées de filigranes granulés ; œuvres d'une exécution excellente et d'une grande richesse bien que le décor ne résulte que des lignes géométriques que les cloisons d'or dessinent entre les grenats. Une boucle à deux dents, appartenant à l'église

N.-D. de Tongres (n° 16), est une merveille d'exécution. Nous citerons aussi, à cause d'une particularité de construction, un haut bijou en forme de pyramide quadrangulaire tronquée, que l'on croit être une tête d'épingle (n° 29). De la section la plus étroite sort une tige qui était celle de l'épingle, et la section la plus large est entièrement couverte de tables de grenat cloisonnées sur une platine portée par huit arcs plein cintre en filigrane granulé, deux sur chaque face. Ce mode de monture se remarque sur des bijoux authentiquement carolingiens. En tous cas, cette épingle et la plupart des bijoux que nous venons de mentionner, trouvés à Marcilles (Brabant), étaient accompagnés d'une petite croix pattée en bronze et de la garniture en bronze de la seille de bois caractéristique, en France, des tombes mérovingiennes. Mais qui pourrait dire où finit l'art mérovingien et où commence celui que nous appelons carolingien. Les procédés, les pratiques et les usages se perpétuent sans souci des sections brusques que font les évolutions de notre planète et les révolutions de son histoire. Jules Labarte croyait tous ces bijoux de fabrication byzantine et importés par le commerce. Il y aurait beaucoup à dire contre cette opinion trop absolue.

L'ORFÈVRERIE. — Franchissant un long intervalle d'années, de siècles même, nous arrivons à l'orfèvrerie du moyen âge. La *Châsse de saint Hadelin*, de l'église de Visé, en argent repoussé et doré par parties, avait été retirée provisoirement de l'exposition lorsque nous l'avons visitée. Elle serait du xi^e siècle, et, d'après le catalogue, présenterait de telles anomalies iconographiques, que nous regrettons vivement de ne l'avoir pu étudier.

Nous arrivons au xii^e siècle, avec les deux grandes châsses « *in modum grangiae* », comme disent les inventaires, mais de granges très ornées, qui appartiennent à l'église de Notre-Dame de Huy (n°s 53 et 54). Exécutées en 1173 par un orfèvre de Huy nommé Godefroid de Claire ou le Noble, pour renfermer les reliques de saint Donatien et de saint Mengod, mais outrageusement remaniées en 1560 par un certain Gaspar, de Naumur, qui, sous prétexte de restauration, y a incorporé les débris d'une troisième châsse, nous n'avons autre chose à faire qu'à en louer certaines parties qui sont excellentes.

Une autre grande châsse (n° 55), appartenant à M. le duc de Beaufort, se rattache à l'art allemand des commencements du xiii^e siècle par le style des figures, un peu courtes, du Christ et de saint Maur, assises à chaque extrémité, des douze apôtres, assises suivant l'habi-

tude, sous les arcs qui garnissent les côtés; et des personnages bibliques qui agissent dans les bas-reliefs des médaillons du toit. Les bandes d'émail qui alternent avec des filigranes pour composer les frises et les encadrements, et même les archivoltes des arcs, en partie champlevées et en partie cloisonnées, sont allemandes par ce détail ainsi que par leurs colorations.

La dernière des grandes châsses (n° 56), celle de Notre-Dame de Huy, qui est fort belle bien qu'en très mauvais état, mais qui fort heureusement n'a subi aucune restauration, accuse le XIII^e siècle par l'élégance de ses figures, celle de la Vierge surtout, assise sous l'arc de l'un des pignons.

Nous arrivons maintenant aux œuvres de Hugo, moine augustin de l'ancienne abbaye d'Oignies, sur la Sambre, qui sont une des attractions de l'exposition rétrospective, même auprès des simples visiteurs belges qui, nous voyant prendre des notes, nous croyaient mis là pour les renseigner sur leur place.

Le moine orfèvre est en train de devenir une illustration : c'était d'ailleurs un artiste fort imaginatif et un exécutant fort habile.

Dès l'année 1846, le frère du savant jésuite Léon Cahier, qui s'appliqua l'un des premiers à faire revivre l'orfèvrerie du moyen âge, fit connaître dans les *Annales archéologiques* de Didron (t. V) les œuvres du moine Hugo.

Le dernier abbé d'Oignies, qui avait caché le trésor de son abbaye lors de l'arrivée de nos armées républicaines, à qui l'on attribue, à l'étranger, tous les méfaits dont parfois elles sont fort innocentes, l'abbaye n'ayant pas été rétablie, le donna aux sœurs de Notre-Dame, à Namur, qui l'ont précieusement conservé intact jusqu'à nous. Il comprend quinze pièces qui sont : un évangéliaire et sa couverture (publié en chromolithographie dans l'*Art ancien à l'Exposition nationale belge de 1880*); un calice (publié dans l'*Exposition de Malines*, pl. XXXIII); une croix reliquaire; le pied d'une croix reliquaire incrustée d'émaux grecs et de travail grec fort probablement (publié dans les *Annales archéologiques*, t. V); le reliquaire d'une côte de saint Pierre (publié dans les *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. I, p. 118, pl. XXIII); deux pieds reliquaires (l'un publié dans l'*Art ancien*, pl. XII, et dans l'*Exposition de Malines*, pl. XVIII); le reliquaire de saint Nicolas, patron de l'abbaye d'Oignies; un gobelet à couvercle hémisphérique (publié dans l'*Art ancien*, p. 12); un grand reliquaire discoïde lobé de la classe des phylactères, et cinq petits phylactères très variés de forme.

On lui attribue en outre, à l'exposition, deux croix reliquaires à double traverse, l'une (n° 38) appartenant à la Société archéologique de Namur, l'autre (n° 39) à M. le baron de Broqueville, à Postel.

La plus importante de toutes ces pièces est la couverture d'évangéliaire (n° 148), parce que des figures d'assez grandes proportions en sont le motif principal, accompagnées d'éléments décoratifs très particuliers, qui caractérisent les œuvres du moine Hugo et qui sont des nielles, des rinceaux en repoussé et des semis de pampres.



PIED RELIQUAIRE EN ARGENT DORÉ (XIII^e SIÈCLE).

(Œuvre du frère Hugo. — Sœurs de Notre-Dame, à Namur.)

Les figures sont : d'un côté, le Christ assis en majesté, dans une position symétrique, tenant le globe de la gauche et bénissant de la droite, entre les quatre symboles évangéliques; de l'autre, le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, en argent repoussé et doré.

Les figures sont un peu courtes, le masque en est carré et plat; leurs draperies sont à plis abondants et serrés, plus que nous ne le voyons dans la tradition française, même au XII^e siècle. Cette même abondance de plis se retrouve sur les petites figures en léger relief qui décorent le pied du reliquaire de saint Pierre. Ces plis sortent presque sans transition du fond et forment comme un vermiculé qui

nous semble permettre de reconnaître d'autres œuvres du moine Hugo, s'il en existe.

Les plaques de vermeil qui forment l'objet principal de la couverture de l'Évangéliaire qui nous occupe, sont bordées par une inscription niellée, puis par un biseau couvert de plaques d'argent estampé et ciselé, représentant des rinceaux à tige plate accompagnée de la feuille lobée si fréquente dans l'ornementation du XII^e au XIII^e siècle, d'une merveilleuse netteté d'exécution. Cela est fin et précis sans aucune sécheresse. Nous notons le même caractère sur plusieurs des phylactères qui, appartenant au même trésor, sont justement attribués à la même main. Enfin la bordure extrême est décorée de plaques d'argent niellé qui alternent avec des réseaux de pampres dont les tiges, les feuilles et les grappes, avec des fleurettes, sont estampées séparément, soudées ensemble et rapportées sur le fond.

Ici encore, comme dans le modelé des petites figures, nous trouvons la même façon d'exprimer par un filet saillant les nervures des feuilles. Des cabochons semés de place en place, mais avec plus de sobriété que jadis, jettent quelques étincelles colorées au milieu du faisceau de paillettes d'or qui s'irradient du fond, et auxquelles s'opposent les tons froids des nielles.

Dans le treillis de la bordure de l'Évangéliaire comme dans celui qui recouvre le croissant où est enfermée la côte de saint Pierre, Hugo a introduit des chasseurs poursuivant le gibier. Le R. P. A. Martin qui était un symboliste à outrance, en publiait ce dernier reliquaire dans ses *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, s'appuyait sur un passage d'Herrade de Landsberg pour y voir la figure de l'apôtre « chassant » les gentils par la prédication. Est-ce chassant qu'il faudrait dire?

Toujours est-il que ces pampres qui rappellent les filigranes si fréquents dans l'orfèvrerie jusqu'au XII^e siècle, mais avec plus d'invention et d'art, sont comme la marque des œuvres du moine d'Oignies.

Les nielles aussi, abondamment mélangés avec les treillis de pampres, semblent une seconde caractéristique de ses œuvres. Ils remplacent les émaux de jadis. Il y en a six sur chaque plat de l'Évangéliaire. Un le représente agenouillé, tenant levé le livre qu'il présente, d'abord au Christ, puis à saint Nicolas, patron de l'abbaye, qui le bénit dans une petite plaque correspondante.

Le texte et les miniatures, d'ailleurs peu remarquables de cet Évangéliaire, sont-ils de lui, malgré celle qui le représente age-

nouillé? L'inscription suivante niellée sur une bande de la couverture, indiquerait plutôt que si le manuscrit a été exécuté par ses soins, à sa demande ou à l'aide de quêtes, la couverture d'orfèvrerie est bien de sa main. + *Liber scriptus intes et foris. Hvgo scripsit intvs questv¹, foris manu.* + *Orate pro eo.* + *Ore canunt alii, christvm canit arte fabrili, Hvgo svi questu scripta, laboris arans.*

Ce moine qui, tandis que les autres chantaient les louanges du Christ par leur bouche, les chantait par son travail, se sentant supérieur aux orfèvres ses contemporains, signait ses œuvres avec un certain orgueil qui se voile d'humilité, comme sur le calice (n° 153) dont le nœud est une merveille d'invention et d'exécution. *Hvgo me fecit, orate pro eo. Calix ecclesiae beati nicholai de ognies, ave.*

La croix reliquaire (n° 36), pour laquelle le moine Hugo a fait un pied, n'est certainement point de lui. C'est une œuvre d'une autre époque; byzantine probablement, qui passe à tort peut-être, à cause des dates, pour un don de Jacques de Vitry, évêque de Ptolémaïs mort dans l'abbaye d'Oignies, en 1244. Elle est ornée d'émaux cloisonnés byzantins, de pierres cabochon et de filigranes tordus dessinant de simples quatre-lobes. Mais le pied est une œuvre de fonte, d'un dessin vigoureux, et d'une ciselure très soignée. Chaque face de ce pied, qui est triangulaire, est composée de deux lions affrontés au milieu de rinceaux à jour. Un dragon, d'une fière tournure, qui descend sur chaque arête, posant ses pattes sur le sol, forme pied, tandis que sa queue s'arrondissant en volute vient accompagner le nœud décoré des symboles évangéliques. C'est une œuvre superbe dans la simplicité de ses lignes.

A quelle époque vivait sur les bords de la Sambre ce moine orfèvre? Une bande de parchemin, conservée dans le reliquaire de la côte de saint Pierre (n° 73), nous l'apprend par l'inscription suivante en écriture cursive du XIII^e siècle : *Reliquie iste fervent hic recondite anno domini m^o cc^o xx octavo. Fratris Hvgo vas istvd opvs est. Orate pro eo.* C'est donc avant l'année 1228 que fut fabriqué ce reliquaire où nous retrouvons tous les éléments caractéristiques de l'orfèvrerie de Hugo qui, moine augustin d'Oignies, enrichissait l'abbaye de ses œuvres dans le premier tiers du XIII^e siècle.

Deux autres pièces remarquables, une croix reliquaire à deux branches (n° 41), et un reliquaire de la vraie croix (n° 42), cylindre porté sur un pied, contre l'habitude, appartenant tous deux à l'église

1. *Questum.* Quête, dans Du Cange.

de Walcourt, dans la même région, se rapprochant beaucoup des œuvres de l'abbaye d'Oignies, tant par la nature du semis de pampres que par l'emploi des nielles, ont longtemps été attribuées à Hugo. Mais une comparaison attentive des motifs d'ornement a fait reconnaître qu'ils sortaient de matrices différentes. Les feuilles de vigne, en effet, y sont interprétées avec quelque respect de la nature ; elles appartiennent plus à l'art du XIII^e siècle qu'à celui du XIV^e, dont les œuvres de Hugo sont pour ainsi dire un prolongement. Enfin les feuilles de lierre viennent y ajouter la netteté de leurs contours aigus et imprimer une autre physionomie à l'ensemble.

Il est probable, d'ailleurs, que le moine Hugo avait formé des élèves dans l'atelier du monastère à en juger par le pied de la croix reliquaire (n° 37) qui lui est justement attribuée. Ainsi que le remarque M. le chanoine Reusens, les treillis de feuillages sont moins soignés et nous y trouvons, de plus, un autre ton d'or que sur la croix.

Du reste, l'atelier de l'abbaye d'Oignies semble avoir persisté après la disparition du moine Hugo, car le reliquaire ostensorial (n° 106), qui appartient, sans conteste, à l'art du XIV^e siècle, a été superposé à un pied orné de nielles, de frises et de dragons qui est évidemment de la main de celui-ci. Un reliquaire fort original composé d'une colombe posée sur une tige à nœuds qui sort d'un pied demi-sphérique, ciselé de branches de chêne et orné de nielles (n° 130), provenant du même trésor, procède encore de la même tradition.

Notons comme appartenant à la même école un charmant reliquaire cylindrique vertical pédiculé (cat. 102) que l'église de Ittre vient de céder au Musée archéologique de la porte de Hall (publié dans *l'Exposition de Malines*, pl. XX).

Parmi un grand nombre de « reliquaires-ostensoirs » ainsi que les appelle M. le chanoine Reusens, à cylindre de verre ou de cristal, horizontal ou vertical, nous n'en citerons que deux. L'un (n° 168), appartenant à l'église Saint-Quentin de Hasselt, en forme de lanterne à six faces avec contreforts sur les arêtes, présente tous les caractères du XIV^e siècle avancé, et porte sur ses œuvres vives, cette date troublante : m°. cc°. lxxx°. vi°. L'ouvrier a-t-il omis le troisième c des centaines, vieillissant ainsi l'œuvre d'un siècle, ou le brunissoir d'un restaurateur trop zélé l'a-t-il effacé ? Ce serait aux érudits belges de rechercher si la dame Herlewige de Dist, prieure de Herkenrode, qui l'a fait exécuter vivait au XIII^e ou au XIV^e siècle. L'autre appartenant à l'église de N.-D. des Dominicains à Louvain (n° 172), qui est une œuvre faite à Amsterdam, en 1520, bien qu'elle conserve tous les

caractères du gothique flamand le plus amenuisé, est une merveille de délicatesse dans l'enchevêtrement des piliers, en guise de contre-



COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE (XIII SIÈCLE).

(Œuvre du frère Hugo. — Bibliothèque de l'Université de Liège.)

forts et des arcs-boutants qui le composent (publié dans l'*Exposition de Malines*, pl. XXIX).

Un reliquaire, d'une composition très compliquée, dont une croix fleurdelisée portant sur un cercle forme le motif principal, appartient à l'église de Saint-Martin de Hal (n° 122); il fut donné par Louis XI à l'église de Notre-Dame de la même ville. Le roi s'y est fait représenter agenouillé d'un côté de la croix, vis-à-vis de Charlotte de Savoie. Les armes de France, écartelées de celles du Dauphiné, interrompent la galerie à jour de la terrasse qui porte la croix et les deux personnages (publié dans *l'Exposition de Malines*, pl. XXIII).

Une autre pièce d'orfèvrerie (n° 139), qui nous intéresse également, nous montre, en des proportions plus grandes que le roi Louis XI, son ennemi intime, le duc de Bourgogne, Charles le Téméraire. Exécutée en or par Gérard Loyet en 1471, elle fut offerte à la cathédrale de Saint-Lambert, de Liège, par le duc, en expiation du sac de la ville et de celle de Dinant.

Elle se compose, ainsi que le montre notre croquis exécuté d'après la photogravure publiée chez l'éditeur Claezen, à Liège, de Charles le Téméraire, en armure, agenouillé sur un coussin, tenant de ses deux mains un petit prisme hexagone qui renferme une relique de saint Lambert, sa coiffure qui est une sorte de salade à mésail mobile et ses gantelets étant posés à terre, et de saint Georges debout derrière lui. Revêtu d'une armure où nous soupçonnons quelque fantaisie héroïque, sans s'inquiéter du dragon, son symbole, qui s'agit à ses pieds, le saint pose une main sur l'épaule du duc, et, comme il est plus intime que lui avec saint Lambert qu'il a dû rencontrer en Paradis, se contente de soulever sa coiffure. Ces deux figures portent sur un socle sur lequel sont gravées en pointillé, d'abord les deux lettres C. M., puis la devise : *Je l'ay emprins* et enfin les briquets qui font jaillir des flammes d'un silex en forme de quatre lobes, vrai caillou ornamental. Il ne reste que la trace d'un écu d'armoiries, probablement émaillé, qui était appliqué sur la face principale.

Il serait intéressant d'étudier l'armure du donateur, armure de pied, croyons-nous, car les braconnières de la cuirasse se développent en un jupon, bien que les solerets se prolongent en poulaines formidables ; mais l'œuvre vient de subir l'outrage d'une remise à neuf radicale, et le brunissoir d'un ouvrier à la main trop lourde a écrasé quelques détails qui rendent certains ajustements incompréhensibles. Ainsi l'on ne voit pas, autour du buste, ce qui est la cuirasse et ce qui est la jacques à larges manches qui la recouvre, car ces manches fendues au coude laissent passer les cubitières de l'armure des bras.

La tête étant d'assez grande proportion nous doit donner une image fidèle de Charles le Téméraire, d'autant plus que la peinture qui la recouvre peut y ajouter les particularités du teint. Les carnations seules sont peintes, suivant une pratique ordinaire, au moyen âge. L'exposition nous en offre un autre exemple dans le buste de sainte Pinose, d'un caractère très individuel (n° 69) qui appartient à l'église de Notre-Dame de Tongres.

L'exécution des têtes du groupe de la cathédrale de Liège est assez sommaire, traitée par grands plans peu liés ensemble. Quant au reste, qui est tout battant neuf, il ne présente à l'œil que des surfaces lisses et d'un éclat aveuglant.

Un dernier reliquaire passe pour être un don de Robert, roi de France, à l'empereur saint Henri, qui l'aurait offert en 1006 à l'église de Sainte-Croix, de Liège, qui le posséderait encore (publié dans *l'Exposition de Malines*, pl. XV). Nous serions donc là en présence d'une œuvre considérable des premières années du xi^e siècle. Malheureusement il n'en est rien, sauf peut-être pour un bijou qui d'ordinaire y est enchâssé, qui renferme une dent de saint Vincent, et qu'on avait enlevé avant l'exposition. Le reliquaire dont il s'agit (n° 48) n'est que du xii^e siècle, ce qui ne l'empêche pas d'être une œuvre importante et d'un grand caractère, un peu sauvage, comme toutes les œuvres semi-byzantines, semi-allemandes de cette époque. C'est un de ces tableaux en cuivre repoussé et doré, assez fréquents à rencontrer jadis dans les églises de la région et qui sont aujourd'hui dispersés. Une partie de ceux de l'ancienne collection Soltykoff, qui provenaient de Tongres ou de Stavelot, a été rachetée par le gouvernement belge pour le Musée de la porte de Hal où nous les avons revus avec plaisir. D'autres appartiennent au Musée de South-Kensington, et celui de la collection Basilewsky est maintenant au palais de l'Hermitage. Celui de Liège est recouvert de volets, et forme un triptyque dont le centre ressemble assez aux tables de la Loi telles qu'on les figure. De grandes figures d'anges maigres, soutenant un petit reliquaire de la vraie croix, y sont figurés, au-dessus d'un arc qui protège les bustes des justes qui ressuscitent. Leur nimbe est décoré de dessins d'or sur ce fond de vernis brun particulier aux ateliers rhénans du xn^e siècle.

L'Exposition nous en offre deux exemples plus considérables. L'un est le revers d'un phylactère (n° 100) et l'autre une plaque de châsse (n° 66) appartenant tous deux à la Société archéologique de Namur.

Le dessin, qui est d'or, est formé par une foule de petits traits jointifs, comme s'il avait été exécuté par enlevage au grattoir ou à la pointe sur le fond de vernis encore frais qui recouvre toute la plaque, et laisse transparaître la dorure sous-jacente.

Le vernis brun est d'un ton chaud, mordoré sur le n° 66, tandis qu'il est triste et sans transparence sur le revers du phylactère. On dirait que l'or n'existe que dans l'ornement qui aurait alors été exécuté au pinceau. Ce serait un point à élucider par un examen à la loupe.

Que d'œuvres charmantes l'orfèvrerie nous offrirait encore qu'il faut passer sous silence. Comme la magnifique couronne reliquaire, en or décoré de filigranes et de cabochons, conservée dans un écrin de cuir décoré d'émaux, qui appartient à la cathédrale de Namur (publié dans *l'Art ancien*, p. 13), avec la belle statuette en argent doré de saint Blaise que nous nous contentons de publier; comme une série d'autres statuettes d'argent, doré en partie (n°s 78 à 83, publié dans *l'Exposition de Malines*, pl. XVII), dont plusieurs sont debout à côté d'une tour qui renferme les reliques du saint représenté, exposées par l'église Notre-Dame de Tongres; comme le chef reliquaire d'une sainte (n° 70) dont le visage d'ivoire est tout enveloppé de voiles d'argent, prêté par M. le baron A. Von Oppenheim, de Cologne. Dans un autre ordre nous citerons encore une petite châsse tout à jour du XIV^e siècle (n° 65), appartenant à M. Jules Fresart, de Liège; le couvercle à jours rayonnants d'un *Agnus* (n° 136) au Musée diocésain de Liège, et, à titre de curiosité, l'enveloppe en argent semé d'écus d'armoiries, du cierge miraculeux de la confrérie des Damoiseaux (n° 137) qui est loin d'avoir l'élégance de notre Sainte Chandelle d'Arras (publié dans *l'Art ancien*, p. 24).

Les œuvres italiennes sont rares à l'exposition de Bruxelles, aussi n'en trouvons-nous qu'une à noter. C'est une croix de procession (n° 215) appartenant à M. Thewalt, de Cologne, qui ne dit que des choses tristes tout d'abord, à cause du ton noir des plaques qui la recouvrent et qui sont serties dans une mince bouture de cuivre doré, mais qui gagne énormément à être examinée de près. Toutes ces plaques, en effet, sont des nielles de la fin du XV^e siècle, où un artiste florentin, probablement, a figuré d'un burin très habile, et d'un grand style, les principales scènes de la Passion et plusieurs saints. Malheureusement le soufre de la composition qui forme le nielle s'est évaporé en partie pour sulfurer les parties jadis blanches des plaques, qui, à distance, ne présentent plus qu'une surface plus ou moins gris foncé.

L'orfèvrerie civile ne nous arrêtera guère, car nous retrouvons à Bruxelles un grand nombre de bocaux, de hanaps et de gobelets du



RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX (XIII^e SIÈCLE).

(Église de Notre-Dame, à Walcourt.)

XV^e siècle et allemands, semblables à ceux que nous venons d'étudier dans la collection Spitzer. Nous signalerons seulement un creusequin

en vermeil (n° 315) de la collection de M. le baron A. Von Oppenheim. Il reproduit en métal par sa forme écrasée et par ses détails les coupes de madre qui étaient d'un usage si universel au moyen âge; un petit émail plat décore le bouton du couvercle qui est lui-même une coupe renversée et lui sert de pied.

Il y aurait aussi trop à dire sur les insignes de corporations qui figurent en grand nombre et surtout sur les cinq superbes colliers de gildes (n°s 3502 à 3507) que les archers de Chimay, les archers et les carabiniers de Nivelles, que M. Osterrieth d'Anvers, et M. le baron Alphonse de Rothschild ont exposés. Nous publions celui des carabiniers de Nivelles qui date du xvi^e siècle, qui porte les armes de Charles-Quint dont il serait un don, et qui est d'une exécution très soignée dans ses éléments, plaques percées à jour, ornées de deux chimères assises à longues queues fleuronnes.

Pour en finir avec cette section, signalons la très nombreuse et généralement très remarquable collection de couteaux, de cuillères, de fourchettes (il y en a deux du xv^e siècle fort jolies), etc. — exposée par M. R. Zschille, de Grossenheim (Saxe).

ÉMAUX. — Nous serons bref sur les émaux, qui sont si intimement liés à l'orfèvrerie. Nous avons déjà parlé de ceux de l'époque de la domination romaine dans la Gaule Belgique. Les émaux grecs, cloisonnés en or, sont représentés par les médaillons de la croix dont le moine Hugo a fait le pied. Quant aux émaux champlevés des bords du Rhin ou de la Meuse, ceux de simple ornement décorent les grandes châsses de Huy, et ceux qui comportent des figures montrent leur plus bel exemplaire sur la reliure d'un évangéliaire (n° 147) de la bibliothèque de l'Université de Liège. Les quatre vertus théologales et les quatre fleuves du Paradis y sont représentés sur huit plaques triangulaires à deux côtes courbes qui se combinent avec des bouillons de bronze gravé et doré du xvi^e siècle pour encadrer un ivoire du x^e. Les carnations sont réservées et gravées, tandis que les draperies et les fonds sont en émaux nuancés.

Une grande châsse de Huy (n° 57), celle dite de Saint-Marc, est exclusivement composée de grandes plaques d'émail représentant des scènes de l'Évangile, dont les personnages en réserve et gravés s'enlèvent sur des fonds unis de colorations bien particulières. Nous y avons depuis longtemps noté un certain violet sombre dont nous n'avons nulle part ailleurs retrouvé l'analogie.

Un autel portatif très plat, aux Sœurs de Notre-Dame de Namur

(n° 144), porté sur quatre pieds, est décoré sur son revers de ce que L. de Laborde appelait des émaux de niellure. Les trois personnages de la *Crucifixion* y sont représentés par une gravure très large, dont les traits sont remplis d'émail bleu foncé. De l'émail rouge différencie le nimbe du Christ et l'émail vert le bois de la croix. Une inscription en or sur le vernis brun dont nous venons de parler borde la plaque percée de logettes pour les reliques.

Les émaux limousins sont représentés par la Vierge reliquaire du cabinet La Béraudière, aujourd'hui en possession de M. le baron A. Von Oppenheim; par la châsse de l'ancien collège des Jésuites de Billom, récemment acquise par M. Ch. Stein.

Les émaux transparents sur ciselure qui nous semblent avoir été abondamment pratiqués en Allemagne au XIV^e siècle sont en magnifique exemplaire sur une Paix de la cathédrale de Namur. C'est un petit triptyque qui a emprunté tous ses éléments, arcs, frontons, pinacles et crochets, à l'architecture. Tous les panneaux en sont émaillés, sur la face et sur le revers; en bas, le pied, qui présente une gorge profonde, est simplement ciselé de personnages, qui, comme ceux des panneaux, figurent des scènes de la Passion. Or, l'émail, étant tombé en certaines places, laisse apercevoir le travail de la ciselure sous-jacente, qui est absolument semblable à celui du pied; lequel est semblable à celui des sceaux. Indice que ces charmants bijoux sont surtout des travaux d'orfèvres « séleurs », comme on disait alors.

Parmi les émaux peints, nous n'en retiendrons que trois (n° 532), ou plutôt qu'un, celui qui porte la signature assez rare à rencontrer de « *Jehan Court, dit Vigier* », qui travaillait à *Lymoges* en 1556. Ces trois plaques oblongues, qui étaient sans doute destinées à garnir un coffret, avec deux autres qui en ont été distraites, et qui appartiennent, avec plusieurs autres, à MM. Bourgeois frères, de Cologne, représentent l'histoire de Joseph en grisaille colorée, qui rappelle beaucoup la manière et les colorations de Jean Courtois.

IVOIRES. — Les ivoires rachètent leur petit nombre par leur qualité.

Nous citerons d'abord dix-huit petites plaques en dent de morse, qui, montées au XII^e siècle sur les flancs d'un autel portatif, en forme de coffret, appartenant à la cathédrale de Namur (n° 142), nous paraissent carolingiennes, bien que l'on ait cru pouvoir leur assigner une époque antérieure.

Leurs sujets et leurs dispositions sont évidemment inspirés par les sarcophages chrétiens, qui représentent surtout le Christ thaumaturge. Il fait marcher le boiteux, voir l'aveugle, agir le paralytique, revivre Lazare, il converse avec la Samaritaine et pardonne à la pécheresse. Les figures distribuées par deux ou par trois sous un arc porté sur colonnes, comme sur les sarcophages, sont longues, d'un assez bon style. Les femmes y portent le voile enroulé autour du cou, que l'on rencontre dès le VII^e siècle. Quant aux frises d'ornement, elles offrent les larges feuilles lobées, repliées latéralement, fréquentes dans les ivoires carolingiens.

Citons seulement l'ivoire célèbre de Tongres (n° 1394), que nous signalons, parce qu'il porte presque une date par les noms de huit évêques, inscrits sur son revers. Le premier mourut en 840, et le dernier en 956. Il serait intéressant de vérifier si l'écriture est différente pour chacun d'eux, car, s'il en était ainsi, la date de cet ivoire pourrait être reculée de plus d'un siècle sur celle qu'on lui assignerait si tous les noms étaient de la même main que le dernier. Une plaque à peu près semblable, dont la figure est plus courte cependant (n° 1350), appartenant à M. E. Drion-Bock, de Bruxelles, lui est contemporaine.

L'ivoire de la reliure de l'Évangéliaire de la cathédrale de Saint-Paul, de Liège (n° 145, publié dans l'*Exposition de Malines*, pl. II), où le Christ ressuscite la fille de Jaïre, le fils de la veuve de Naim, et enfin Lazare, dont les figures, très longues, couvertes de draperies collantes, sont d'un excellent style ; l'ivoire de l'Évangéliaire de Tongres (n° 146, publié dans l'*Exposition de Malines*, pl. II, et dans les *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. II, pl. VI), où il a motivé, avec plusieurs autres de même époque, un fort beau mémoire du R. P. Ch. Cahier sur l'iconographie de la Crucifixion ; l'ivoire de l'Évangéliaire de l'Université de Louvain (n° 147), dont nous avons déjà parlé à propos de ses émaux, et qui représente saint Notker, évêque, tête nue et nimbé, agenouillé au-dessous du Christ, en majesté, auquel il s'adresse dans une inscription composé de deux vers léonins ; le diptyque de la cathédrale de Tournay (n° 1351, publié dans l'*Exposition de Malines*, pl. III), où saint Nicaise, évêque, est représenté sans mitre, sont des œuvres connues, qui datent toutes du VIII^e au IX^e siècle.

L'art byzantin, du VIII^e au IX^e siècle, est représenté par un grand coffret à couvercle plat (n° 1175), comme la collection Basilewsky en possédait de si remarquables, appartenant à Mgr de Béthune, à

Bruges. La Genèse y est figurée sur de petites plaques, dont les sujets sont expliqués par des inscriptions grecques, et qui sont entourées



STATUETTE RELIQUAIRE DE SAINT BLAISE, EN ARGENT (XIV^e SIÈCLE).

(Cathédrale de Namur.)

par des frises de cercles contigus encadrant des rosaces à pétales aigus. Sur un autre coffret (n° 1178), dont le couvercle est une pyramide quadrangulaire tronquée, exposé par M. Ed. Joseph, de Londres, les mêmes frises encadrent de petites plaques représentant des petits hommes ou des enfants combattant, galopant, etc.; sur

l'une d'elles, un homme, assis, est revêtu d'une cuirasse antique, selon une tradition qui s'est longtemps perpétuée dans l'art byzantin.

Une petite boîte oblongue et cylindrique (n° 1407), à M. le baron Albert Von Oppenheim, montée en bronze doré au XIV^e siècle, de travail oriental probablement, montre ce que l'art byzantin a dû donner à celui de la Perse et des Arabes.

Une crosse d'ivoire, d'exécution très sommaire, semblable à celles que l'on a coutume d'attribuer à l'Italie méridionale (n° 1400, publiée dans l'*Exposition de Malines*, pl. III), dont la volute enveloppe l'agneau, qui passe pour avoir été légué par Jacques de Vitry à l'abbaye d'Oignies, où il mourut en 1244, nous mène à l'art du moyen âge proprement dit, où nous rencontrons tout d'abord une œuvre magistrale (n° 1377). C'est la Vierge que nous publions, et que M. le baron A. Von Oppenheim vient d'enlever, à Paris, aux amateurs français. Il est vrai qu'il lui en a coûté bon pour l'acquérir. Le masque est d'une finesse et d'une grâce exquises, si les plis sont d'une ampleur qui appartient encore à la tradition du XIII^e siècle. Ces plis, surtout ceux de la robe et du manteau entre les genoux, d'un dessin si particulier, le support du pied gauche, qui relève le genou sur lequel est posé l'enfant, et qui est ici le serpent à tête humaine, et charmante, de l'arbre fatal à nos grands-parents, le siège enfin aux nombreux fenestrages, comparés aux parties analogues d'un magnifique fragment de Vierge en pierre du Musée de Cluny, sauf qu'un coussin y remplace le dragon, nous font penser, comme à tous ceux qui ont pu voir les deux œuvres, qu'elles sont sorties du même atelier et peut-être de la même main. En tous cas, elles appartiennent au même art, qu'on peut appeler monumental, malgré l'exiguïté de leurs dimensions, bien que l'ivoire qui nous occupe soit un des plus grands que nous connaissions, puisqu'il mesure 0^m,36 de hauteur.

Nous n'avons plus qu'à citer une belle crosse à deux sujets différents, sur ses deux faces, du XIV^e siècle (n° 1401), et deux coffrets du même temps, représentant des scènes de fabliaux (n°s 1179 et 1180), le tout envoyé par M. Charles Mannheim, et enfin un ensemble précieux et charmant, de tablettes à écrire encore revêtues de leur couche de cire, accompagnées de leur stylet et de leur étui de cuir bouilli (n° 1402). Cet ensemble appartient à la Société archéologique de Namur.

LA DINANDERIE. — Les grandes œuvres de la « dinanderie », comme disent les Belges avec assez de raison, puisque Dinant était avec



Art Français du XIII^e Siècle.

VIERGE EN IVOIRE
(Collection de M. le baron Albert Oppenheim)

Gazette des Beaux-Arts.

Héliog. Dujardin

Imp A Clément. Paris

Bouvignes, sa voisine et son ennemie, le principal centre de fabrication des œuvres en cuivre fondu ou battu, forment le point central de l'Exposition. Rangées autour du cierge pascal de Léau, qui ne mesure pas moins de 5^m,58 de hauteur, elles sont comme un congrès d'une douzaine d'aigles et de griffons portés sur des pieds de formes diverses, pour servir de lutrins, alternant avec les tiges élancées d'une dizaine de chandeliers, et quatre fonts baptismaux.

La clôture de chapelle en laiton (n° 992) de l'église Saint-Jacques de Louvain, datée de 1568, et qui justifie cette date par son architecture dans le style de la Renaissance tourmentée, encadrant le haut tabernacle de l'église de Bocholt (n° 786) dans le style du xv^e siècle le plus amenuisé, président la réunion sur laquelle six lustres sont suspendus et à laquelle assiste, rangée dans des armoires, la plèbe des petites œuvres : coquemars, porte-lumières, chandeliers, brocs de toute forme, encensoirs, bassins d'offrande et mortiers, du xii^e au xvii^e siècle.

La plupart des grandes pièces sont amplement connues. *L'Architecture du v^e au xviii^e siècle* a publié dans son ensemble et dans ses détails le candélabre à sept branches de l'église de Léau (n° 812), qui fut fondu à Bruxelles en 1483. *L'Art ancien* (p. 83) a publié le chandelier pascal de Saint-Ghislain (n° 813) qui a été fondu à Tournay, en 1442. Il a publié en même temps deux bras (n° 834) qui naissent de petites figures portant des écus, d'une exécution supérieure, appartenant à la ville de Bruges.

Le lutrin à aigle de l'église Notre-Dame de Tongres (n° 791), qui porte sur un pied d'architecture, fondu à Dinant, est publié dans *L'Art ancien* (p. 82), de même que celui de l'église Saint-Germain de Tirlemont qui est d'époque un peu postérieure.

Les inscriptions et les dates que portent beaucoup de ces œuvres sont doublement précieuses. Les inscriptions nous apprennent de quels ateliers elles sortent, et nous prouvent que si Dinant fut dès le xii^e siècle un centre important de fabrication, il ne fut pas le seul. Dès le xiii^e siècle Bouvignes, village du comté de Namur, établi sur la rive gauche de la Meuse, en face de Dinant qui dépendait du pays de Liège, entra en lutte avec lui : lutte industrielle, et lutte à main armée, qui après deux siècles aboutit à la destruction de Dinant par Philippe le Bon, en 1466. Ses ouvriers dispersés s'établirent à Huy, à Malines, à Namur et même émigrèrent en Angleterre. Mais il est naturel que d'autres villes aient profité de cet état de guerre constant entre les deux rivales, pour recueillir les fondeurs et les batteurs de

laiton qui d'humeur plus pacifique désiraient travailler en paix. Les inscriptions nous prouvent qu'il en fut ainsi. Quant aux dates elles nous renseignent sur les modifications du style. Ainsi l'élégant, chandelier pascal de Notre-Dame de Tongres (n° 811) (publié dans *l'Art ancien*, p. 73), qui porte la date de 1372, nous montre les moulures saillantes, comme aplatis, du XIV^e siècle, qui diffèrent essentiellement de celles plus aiguës des fonts baptismaux de Hal (n° 187), par exemple, qui furent fondus à Tournay en 1446.

Nous avons déjà parlé jadis, à propos de l'Exposition de Lyon, de la magnifique collection de petite dinanderie que M. Chabrières-Arlès y avait exposée, et que nous retrouvons à Bruxelles avec quelques pièces nouvelles. M. E. Odier y avait envoyé, avec un petit urceum, du XI^e au XII^e siècle, un rare coquemar en forme de buste de femme, avec la Jehanne d'Arc que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée (2^e série, t. XVIII, p. 533). M. A. Desmottes, MM. Bourgeois frères, et surtout M. Gustave Vermeersch, qui possède à Bruxelles une collection importante d'émaux, de grès, de bois et d'œuvres de métal, et qui fait avec tant de bonne grâce les honneurs de l'exposition qu'il a en très grande partie organisée, ont envoyé les pièces de petite dinanderie les plus remarquables. Ils complètent cet important ensemble des produits d'une industrie essentiellement locale.

Nous ne pouvons que citer, parmi les œuvres du bronze proprement dit, que les envois de M. le B^{on} Alphonse de Rothschild, ceux de M. Ch. Mannheim, et les plaquettes italiennes de M. G. Dreyfus.

LE FER. — Le travail du fer, qui fut en si grand honneur dans les provinces qui constituent aujourd'hui la Belgique, est représenté, pour le moyen âge, par un certain nombre de couronnes de lumière pédiculées dont nous publions un des plus beaux exemplaires, celui de l'église de Saint-Martin de Deux-Acren (n° 1057), et par quelques lustres dont l'un, celui de l'église Saint-Pierre de Louvain (n° 1055) est l'œuvre probable de Josse Matsys, le frère du peintre auquel une inscription l'attribue faussement, comme on sait.

La section des armes est importante, et renferme même avec quelques armures appartenant au Musée Royal, un armure d'homme et de cheval fort belle, du XVI^e siècle, gravée et dorée (n° 1218), envoyée de Paris par M. Bachereau. Parmi un assez grand nombre d'épées, dont plusieurs sont remarquables, et qu'accompagne une fort importante série de dagues, armes toujours rares, envoyées de Saxe par M. R. Zschille, nous signalerons l'épée dite de Rubens

(n° 1254) que la *Gazette des Beaux-Arts* a déjà publiée (2^e s., t. XXIV, p. 530). Cette belle épée, à poignée ciselée et dorée sur fond bruni,



COURONNE DE LUMIÈRE EN FER FORGÉ (XV^e SIÈCLE).

(Église de Saint-Martin, à Deux-Acren.)

aurait été donnée au maître d'Anvers par Charles I^{er} en 1630. Elle appartient aujourd'hui à M. le comte Alexandre van der Stegen de Schreck, à Louvain.

LE BOIS. — L'art du huchier a produit des œuvres considérables dans les Flandres, surtout au xv^e siècle; mais il semble s'être particulièrement appliqué à l'exécution et à la décoration des retables, car le mobilier civil contemporain est rare à rencontrer dans les Expositions et dans les Musées. La bourgeoisie y était riche cependant.

Tout le monde connaît ces retables abondants en personnages, qu'abrite la fine menuiserie des dais compliqués. L'église de Lombeck-Notre-Dame en expose un (n° 1548) malheureusement remanié, qui est consacré à l'histoire de la Vierge et qui est le type le plus accompli du genre. Celui du Béguinage de Tongres (n° 1549), qui ne comprend que des statues dans ses niches superposées, sort des arrangements ordinaires, ainsi que celui de l'église de Deerlyk (n° 1551), qui représente la légende de sainte Colombe, et qu'empâtent plusieurs couches de badigeon. Deux petits autels domestiques, l'un (n° 3676) à M. G. Vermeersch, d'une exécution très fine, l'autre (n° 1558) à M^{me} P. Sloors, revêtu de son ancienne dorure aux tons chauds, représentent un art un peu extravagant par ses exagérations de types, surtout chez les personnages juifs, d'attitudes et de plis.

C'est cette exubérance qui, malgré sa verve amusante, nous gâte l'art flamand du xv^e siècle. Nous lui préférerons celui plus pondéré et plus calme des commencements du siècle, comme le sacre de Saint-Éloi (n° 1442), de la cathédrale de Bruges (publié dans *l'Art ancien*, p. 248), comme la Sainte Ursule (n° 1440), de M. Mohl, et même le groupe de Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant Jésus (n° 1457), de M. le comte de Beaufort. M. A. Desmottes, qui a longtemps habité le nord de la France, en a rapporté de nombreuses statuettes, qu'il a prêtées à l'Exposition de Bruxelles et qui représentent assez exactement les différentes phases de l'imagerie flamande du xiv^e au xv^e siècle; comme une Marie-Magdeleine, comme une Sainte Catherine (*Gazette des Beaux-Arts*, 2^e s., t. XVIII, p. 525) et un Saint Adrien.

Notons les crèches de Noël, œuvres toutes spéciales à la Belgique, que nous trouvons à l'Exposition (n^{os} 1559 à 1562). Elles consistent en une figure du Christ enfant couché dans un berceau très orné. L'orfèvrerie même s'y est appliquée (n° 293).

Le buis ou le poirier sculptés nous montrent des merveilles de finesse. Tel le miroir du xvi^e siècle (n° 1538), de M. le baron Alphonse de Rothschild, et le petit triptyque (n° 1532) de M. Charles Mannheim.

A l'imitation des médailleurs italiens, les tailleurs de buis allemands ou flamands ont fait de petites œuvres de grand caractère étant d'une absolue sincérité, comme les médaillons prêtés par M. le

baron Gustave de Rothschild (n° 1542), la femme surtout; et celle de plus grandes proportions (n° 3671), appartenant à M. le baron A. Von Oppenheim.

CÉRAMIQUE. — Ceux qui étudient la céramique dans le détail des ateliers secondaires ont des enseignements et des renseignements précieux à recueillir sur les faïences de Bruxelles qui s'est complu à modeler des animaux; puis sur les produits divers de Tournay, de Bruges, de Louvain, etc., etc., car chaque ville jadis, cela devient de plus en plus certain, avait son atelier.

La belle collection de grès de M. G. Vermeersch nous renseigne sur ce qu'il ne faut plus attribuer exclusivement à l'Allemagne et à la Flandre. Nous y apprenons à distinguer les grès de Raeren (Limburg), bruns ou blancs et bleus, décorés de reliefs estampés, de ceux de Bouffioulx qui les imitent ou de ceux de Frechen, près de Cologne, décorés à la main, de ceux du duché de Nassau qui appartiennent à la décadence, et de ceux enfin de Sieburg (près Bonn), canettes généralement d'un ton d'ivoire. Nous aurons probablement à y revenir à propos du beau livre, sur ce sujet, que prépare M. Solon en Angleterre.

MANUSCRITS. — La plupart des manuscrits exposés appartenant à la Bibliothèque royale, où l'obligance de leur conservateur M. Ch. Ruelens nous avait permis de les étudier naguère, nous n'aurons qu'à en signaler la richesse en enluminures flamandes. Il nous faut nous arracher au frontispice des *Chroniques de Hainault*, de 1446, qui nous montrent l'auteur offrant son livre au duc de Bourgogne entouré de sa cour : frontispice copié avec variantes, et d'une main moins habile, pour le *Gouvernement du prince* du même J. Vauquelin. Il nous faut nous arracher à l'admirable Frontispice du *Missel* que Attavante degl'Attavanti a peint pour Mathias Corvin, roi de Hongrie, et nous arrêter un instant à un manuscrit plus modeste. Il appartient aux hospices civils de Bruges (n° 3413) et renferme des dessins à la plume, maquettes d'une bande de tapisserie (n° 3034), conservée dans le même établissement hospitalier et qui représente les *Miracles opérés par l'intercession de Notre-Dame de la Poterie, à Bruges*.

TISSUS. — Sauf la tapisserie que nous venons de citer, tout le monde connaît celles en grand nombre qui garnissent les murs de la galerie d'exposition. Notre garde-meuble en a fourni la plupart

avec M. Braquenié. Les beaux panneaux du xv^e siècle envoyés par M. le baron d'Erlanger et M. Maillet du Boullay ont également été vus à Paris. Nous n'en dirons rien.

L'origine de ces admirables tissus décoratifs peut être étudiée dans une nombreuse série de vêtements et de fragments de vêtements provenant des cimetières d'Aknim, dans la haute Égypte, exposés par M. F. Bock, qui a tant fait pour l'histoire et la diffusion des tissus du moyen âge.

Il y a là des vêtements complets comme ceux que nous avions pu étudier à Vienne lorsque les premiers envois y arrivèrent (*Chronique des arts* du 3 février 1883), et comme ceux que possèdent depuis deux ans le Musée du Louvre et le Musée des arts décoratifs. L'étude des vraies tapisseries qui ornent ces vêtements, tapisseries que M. Gerspach a décrites dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2^e série, t. XXXVI, p. 124), d'après les fragments qu'il a acquis pour le Musée des Gobelins, nous semble devoir les vieillir quelque peu, car, sur plusieurs, les sujets sont exclusivement de style grec, et païens.

Les costumes et les ornements ecclésiastiques ont beaucoup de choses intéressantes ou belles à nous montrer. Citons les principaux.

Une mitre et un manipule (n^os 3171 et 3169), appartenant aux Sœurs de Notre-Dame de Namur, en soie blanche brodée d'or au point couché et chevauché, postérieure au martyre de Thomas Becket, qui y est figuré.

La chasuble (n^o 3141), appartenant à l'église de Saint-Donat, à Arlon, dont saint Bernard se serait servi dans l'abbaye de Cambron, et qui, par la simplicité de sa matière, qui est de la toile blanche, et de ses ornements indispensables, qui sont d'étroits galons de soie rouge, était digne de l'austérité cistercienne.

La chasuble (n^o 3141), appartenant à la cathédrale de Tournay, passe pour avoir servi à Thomas Becket; elle est en taffetas rouge, et ses orfrois sont tissés d'animaux et surtout de motifs géométriques. C'est avec la précédente un précieux exemple des vêtements sacerdotaux du XII^e siècle.

Franchissant plusieurs siècles, nous signalerons un magnifique ornement complet, composé de la chasuble, de la chape et des deux dalmatiques (n^o 3136), appartenant à l'église de Saint-Christophe, de Londerzeel, en brocart de velours pourpre sur fond d'or, décoré de grenades avec réserves en or frisé, dont les orfrois sont brodés sur rep's d'or; et la chape dite de Saint-Lievin (n^o 3155), à la cathédrale de Saint-Bavon de Gand, en brocart de velours pourpre, à motifs de

grenades, plus épaisses que les tiges qui les portent. Les broderies des orfrois, exécutées sur la commande d'un abbé de Saint-Bavon, sur les cartons de Gérard Horenbout, sont un second exemple de ces



COLLIER DE GILDE DES ARCHERS ET CARABINIERS DE NIVELLES (XVI^e SIÈCLE).

(Collection de M. Osterrieth d'Anvers.)

belles broderies sur reps d'or, du XVI^e siècle, que l'on attribue trop volontiers et trop généralement à la Belgique et à ville de Bruges en particulier. On en voit tant de par le monde et venant de tous pays, qu'il faut bien qu'on en ait fait partout.

Nous sommes ramenés au XIV^e siècle par une bande de broderie sur toile, qui décore un devant d'autel (n° 3178), orné, en outre, d'orfrois du XVI^e siècle, appartenant à l'église de Saint-Martin de Liège. La légende de saint Martin y est représentée en soie dont les points épousent les formes à traduire.

Du même temps, ou peut-être même d'époque un peu antérieure, est une aumônière (n° 3193), appartenant à l'église de Notre-Dame de Tongres, qui est d'une conservation surprenante. L'enlèvement d'une dame par un chevalier, en deux scènes qui probablement n'en font qu'une, y est figuré par une broderie au point de chaînette, sur un fond d'or couché.

D'autres aumônières, en assez grand nombre, à dessins exclusivement géométriques, obtenus par des procédés variés, complètent d'une façon intéressante, la série des broderies, dont l'histoire assez confuse demanderait à être éclaircie tout d'abord par une technologie précise. Il y faudrait, de plus, la volonté de recourir aux documents positifs, au lieu de se contenter d'affirmations gratuites.

C'est par ce vœu que nous terminons une étude qui nous a vivement intéressé, parce qu'elle s'appliquait à des choses nouvelles, ou qui, vues dans leur lieu d'origine, avaient pour nous un attrait plus grand. Les expositions régionales, surtout sur une échelle aussi grande, alors qu'elles sont aussi belles que celles de Bruxelles, sont précieuses à cet égard.

ALFRED DARCEL.



LES
LIVRES A GRAVURES SUR BOIS

PUBLIÉS A FERRARE

(DEUXIÈME ARTICLE^{1.}.)

VI.



'ANNÉE 1497 fut heureuse entre toutes à Ferrare, au point de vue des livres à gravures sur bois. Alors, en effet, parut le célèbre ouvrage consacré aux *Femmes illustres* par *Fra Jacopo Filippo Foresti de Bergame* et imprimé par Laurentius de Rubeis^{2.}.

Filippo était né en 1434, près de Bergame. Renonçant aux avantages que lui eût procurés dans le monde la situation de sa famille, une des plus anciennes et des plus nobles du pays, il prit à dix-sept ans l'habit religieux dans le couvent des ermites de saint Augustin, à Bergame. Les devoirs de la vie monastique ne l'empêchèrent pas de cultiver les lettres avec ardeur. Afin de rectifier et de compléter les chroniques existantes, il composa et fit imprimer à Venise (1483), sous le titre de *Supplementum chronicarum ab initio mundi usque ad annum 1482*, une sorte d'histoire universelle en quinze livres^{3.}, à laquelle il ajouta, dans une édition

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXVIII, p. 89.

2. *De plurimis claris sceletisque (sic) mulieribus. Opus propre divinum novissime congestum. — Ferrarie impressum opera et impensa magistri Laurentii de Rubeis de Valentia. Tertio Kal. maias anno salutis nře MCCCCCLXXXVII. Religioso invictissimoque principe divo Hercule duce secundo Ferrariensisibus legitime imperante.* — In-fol. Bibl. Nat. rés. G. 350, volume exposé dans une des vitrines.

3. Une seconde édition parut à Brescia en 1485. La troisième, publiée à Venise, en 1486, par Bernardino de Benalis, fut enrichie de nombreuses gravures sur bois

postérieure (Venise, 1506), un seizième livre embrassant les événements survenus jusqu'en 1503. Cet ouvrage écrit en latin fut traduit en italien par Francesco Sansovino (1491). Comme il tenait à poursuivre ses travaux historiques et littéraires, Fra Filippo déclina, tant qu'il le put, les dignités de son ordre. Forcé enfin d'accepter celle de prieur à Imola (1494) et à Forli (1496), il s'efforça d'inspirer autour de lui le goût de l'érudition. Sa réputation avait pénétré à Ferrare, où l'appela la famille d'Este et où l'Université lui offrit une chaire qu'il occupa pendant plusieurs années¹. C'est alors qu'il publia son livre des *Femmes illustres*, livre fort recherché, sinon pour les biographies qu'on y trouve, du moins pour les planches qui les accompagnent². Fra Filippo avait quatre-vingt-six ans lorsqu'il mourut, le 15 juin 1520, après avoir été prieur du couvent de Bergame, dans lequel il fonda une importante bibliothèque.

L'illustration du volume des *Femmes illustres* n'est pas due à une seule main et trahit même des tendances très différentes, car elle fait penser tantôt à l'école de Ferrare, tantôt à l'école lombarde, tantôt aux maîtres vénitiens, tantôt aux traditions florentines. Elle commence par une grande et magnifique gravure placée au revers de la feuille sur laquelle est le titre de l'ouvrage. Fra Filippo, suivi d'un religieux, s'avance vers Beatrix d'Aragon, femme de Mathias Coryn et sœur d'Éléonore, mariée à Hercule I^{er}, duc de Ferrare. Il lui présente son livre, qu'il lui avait dédié. La reine de Hongrie et de Bohème est assise à gauche sur un trône dont le soubassement est orné de dauphins, et un sphinx se voit à côté d'elle. On aperçoit dans le voisinage un arbre et dans le lointain les remparts crénelés

représentant quelques scènes de l'Ancien Testament et des vues de villes en grand nombre. Ces vues ne sont guère que des créations de la fantaisie; aussi la même planche sert-elle pour des villes différentes. Par exception, Venise et Gênes sont rendues avec une fidélité approximative. A mesure qu'on avance dans le volume, les gravures deviennent meilleures. Elles sont préférables encore dans une édition qui porte la date de 1490. Florence est mieux reproduite et Rome est tout à fait reconnaissable. Cette dernière vignette, dit M. Lippmann, est la plus ancienne vue de Rome que l'on connaisse, et le livre lui-même est le premier ouvrage profane, de quelque étendue, dans lequel on rencontre des illustrations xylographiques. (Voy. le savant article de M. F. Lippmann, intitulé *Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert*, dans le *Jahrbuch* du Musée de Berlin, livraison du 1^{er} janvier 1884.)

1. Piot, *Cabinet de l'amateur*, années 1861 et 1862, in-4°.

2. On a aussi de Foresti deux autres ouvrages : *Confessionale seu interrogatorium aliorum novissimum* (Venise, 1487), et *Commentarium in Catonem de moribus*.

d'une grande ville. Le fond de cette gravure est noir, particularité qui ne se rencontre guère, si ce n'est pour les bordures, que dans les livres florentins et ferraraïs¹. — Un gracieux encadrement à fond blanc entoure le sujet central. Dans le bas se trouve un écusson flanqué de deux dragons entre quatre enfants nus qui se livrent à des travaux variés. Sur les côtés, on voit deux guerriers à cheval (portant des oriflammes sur lesquelles est un S), deux anges tenant le monogramme du Christ, et deux bustes d'hommes au-dessus desquels se montre une tête de chérubin. Au sommet de la bordure, dans un



MÉDUSE.

(Gravure tirée du « De Claris mulieribus ». — Ferrare, 1497.)

demi-cercle, apparaît le Père Éternel entouré de cinq têtes de chérubins, tandis que six enfants nus (trois de chaque côté), lisant de la musique et jouant de divers instruments, sont debout sur une corniche. L'exécution de cette planche a précédé de plusieurs années la publication du livre, car, sur les piédestaux qui supportent les cavaliers, on lit la date de 1493². — La bordure dont il est question est due certainement au même artiste que celui qui a composé le frontispice du *Décaméron* publié à Venise en 1492. Dans les deux encadrements on retrouve les mêmes enfants nus et les mêmes têtes

1. « Le style ferraraïs, dit M. Lippmann, semble ici avoir été interprété par la xylographie florentine. » (*Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, t. V, 4^e livraison, p. 314.)

2. Une bordure semblable existe dans l'édition des *Lettres* de S. Jérôme traduites en italien par Matteo da Ferrara et dont il sera question plus loin.

de chérubins. L'auteur était-il ferraraïs ou vénitien ? Le style des figures se rattache trop à l'école florentine pour qu'on admette l'une ou l'autre de ces hypothèses. Lorenzo Rossi, le célèbre éditeur établi à Ferrare, aura peut-être eu recours à un artiste de Florence au service d'un libraire vénitien¹.

Sept pages plus loin, après une épître dédicatoire à Beatrix d'Aragon, épître portant le titre de prologue et suivie de la table, la même bordure encadre les huit petites compositions suivantes, rangées sur deux lignes : la Présentation de la Vierge au temple et le Mariage de la Vierge; l'Annonciation et la Crèche; l'Adoration des Mages et la Vierge écoutant sur son lit de mort les suprêmes prières; les Apôtres rendant les derniers devoirs à la Vierge morte et le Couronnement de la Vierge.

En face de cette gravure, qui occupe le feuillet de gauche, une nouvelle bordure, très intéressante aussi et due probablement à la même main, encadre le texte du feuillet de droite, texte commençant par un M dont les jambages se combinent avec les figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Dans le bas de cette bordure, deux génies nus, un pied posé sur des dauphins, tiennent d'une main un écusson et de l'autre une trompette. Ils se trouvent entre deux belles chimères à queues de feuillage. Sur les côtés, deux griffons sont maintenus par deux enfants nus qui portent des cornes d'abondance. Dans le haut, deux petits anges nus, assis, font de la musique, à droite et à gauche d'un tympan cintré à l'intérieur duquel on lit : *Deo invisibili et immortali*. Au-dessus d'eux sont placés sur des motifs d'architecture des vases de fleurs auxquels se rattachent des guirlandes.

Les femmes plus ou moins illustres que nous présente Fra Filippo Foresti forment une société très disparate. Il y en a de toutes les époques et de tous les pays. On y rencontre la Vierge non loin de Sémiramis; les personnages mythologiques et historiques se mêlent aux saintes ainsi qu'aux beaux esprits du xve siècle, comme pour attester les dispositions conciliantes de l'auteur qui, en homme de la Renaissance, vouait une admiration ardente à l'antiquité tout en gardant ses convictions chrétiennes. A chaque biographie correspond presque toujours une gravure, à fond blanc ou à fond noir, représentant l'héroïne dont il va être question. Ces portraits sont pour la plupart imaginaires et bon nombre d'entre eux réapparaissent sous différents noms.

1. M. Lippmann constate dans la planche qui sert de titre au livre de Foresti un mélange de style ferraraïs et de style florentin (*Der italienische Holzschnitt im fünfzehnten Jahrhundert*, p. 94 dans le tirage à part).

Pour bien juger des planches si variées que contient le livre du moine de Bergame, il nous semble utile de les soustraire à la confusion où elles se trouvent et de les répartir en diverses catégories. Les figures inspirées par la mythologie, par l'histoire ancienne, par l'Ancien Testament, par l'ascétisme chrétien, par l'histoire du Moyen Age et de la Renaissance peuvent former cinq divisions. Nous choisirons dans chacune d'elles les meilleurs spécimens et nous verrons comment l'artiste s'est acquitté de sa tâche.

Parmi les femmes du premier groupe, *Niobé* (f. xxi) et *Méduse*



MORT DE LUCRÈCE.

(Gravure tirée du « De Claris mulieribus ». — Ferrare, 1497.)

(f. xxiv) doivent surtout attirer l'attention. Niobé, vue de profil à droite, tient d'une main une longue flèche et de l'autre un bouclier orné au centre d'une tête de lion. Ses cheveux, couverts d'une résille, forment un nœud au-dessus du front, comme dans les statues antiques, et se répandent sur les épaules. Elle a de l'élégance et de la grâce, mais rien de caractéristique. Le fond de la planche est blanc¹. — C'est au contraire sur un fond noir que se détache la figure de Méduse qui, sans être belle, ne manque certainement ni de caractère, ni de gran-

1. La même gravure accompagne les biographies d'Arachnée (f. xxi v°), d'Argia femme d'Adraste (f. xxiii v°), de Manthone, fille de Tirésias (f. xxiv), de Nichos-trata, fille d'un roi d'Arcadie (f. xxiv v°), d'Hélène (f. xxv v°), de Polyxène (f. xxvi v°), de Pénélope (f. xxvii), de Véturie, mère de Coriolan (f. xxxiv v°), de Sophonisbe, fille d'Asdrubal (f. xl v°), de Portia, femme de Brutus (f. xliv v°), de Faustine (f. lx) et de Crisildis (f. cxxxiii v°).

deur. Méduse est vue à mi-corps et se présente de face. Sa bouche ouverte et ses yeux effarés indiquent l'épouvanter que lui causent ses cheveux changés en vipères. Elle a entre ses mains un grand serpent. Deux dauphins occupent gracieusement le bas de la gravure... Par la forme, par le sentiment, par l'expression, cette Méduse et cette Niobé sont bien des créations italiennes du xv^e siècle; elles dénotent chez celui qui les a conçues l'étude des monuments de l'antiquité. De là un charme singulier, commun d'ailleurs à presque toutes les productions de cette époque attachante entre toutes.

En abordant le groupe des femmes qui appartiennent à l'histoire ancienne, nous distinguerons principalement *Sulpitia*, femme de Lentulus (f. XLV v°), et *Lucrèce* (f. XXXIV). — *Sulpitia*, vue de trois quarts à droite, tient de la main droite un long javelot, de la main gauche un bouquet de fleurs. Sa poitrine est nue; ses longs cheveux semblent être agités par le vent; comme ceux de Niobé, ils forment un nœud au-dessus du front. Le visage est rond et un peu plat; il accuse la maturité. Dans les yeux, à demi levés vers le ciel, il y a une expression à la fois rêveuse et martiale: on dirait que *Sulpitia* entrevoit un ennemi et qu'elle l'attend de pied ferme¹. Cette figure, quel qu'en soit le mérite, est loin de produire une impression aussi agréable que la planche consacrée à *Lucrèce*, une des héroïnes les plus gracieuses du volume. — *Lucrèce* debout se perce le sein en présence de Tarquin Collatin son mari et de Spurius Lucretius son père, après leur avoir révélé l'attentat commis sur sa personne par Sextus, fils de Tarquin le Superbe, et leur avoir fait jurer de la venger. La placidité la plus complète règne dans la composition qui devrait être dramatique: de même que *Lucrèce* semble n'éprouver aucune douleur en se tuant, ceux qui la regardent ne manifestent par aucun signe leur émotion ou leur pitié. Mais comment regretter que la mise en scène ne soit pas plus vraisemblable, quand on se trouve en présence de cette jolie jeune femme et de ces deux hommes si élégants? Il y a là un reflet du délicieux art florentin. Le charme des physionomies et la grâce des accoutrements du xv^e siècle² imposent sans peine silence aux objections. On souhaiterait toutefois que les mains fussent moins imparfaites. Il est probable que ces incorrections sont imputables, non au dessinateur, mais au tailleur en bois.

1. Ce portrait devient ailleurs celui d'*Antonia*, fille de Marc Antoine (f. XLVII), et de Maria de Pouzzoles (f. CXXXIX), contemporaine de Pétrarque.

2. Le costume de Collatin et celui de Lucretius présentent de singulières découpures. Les coiffures et les ceintures sont noires.

Dans le groupe des femmes de l'Ancien Testament, c'est Ève qui se présente la première. Vue de face, avec de longs cheveux qui forment un nœud au sommet du front et qui se répandent en ondulant sur les épaules, elle tient de la main gauche un petit enfant debout et porte sur son bras droit un autre enfant, dont la tête s'appuie contre elle. Sa robe décolletée découvre sa poitrine. Le bas de cette figure et la moitié de celle du plus grand des enfants sont en dehors de la planche. C'est au milieu de la campagne qu'est représentée la mère du genre humain; au fond, de chaque côté, s'élève un palmier. Ève se



MARCELLA.

(Gravure tirée du « De Claris mulieribus ». — Ferrare, 1497.)

montre ici sous les dehors d'une matrone; les épreuves de la vie ont fatigué ses traits, mais la dignité maternelle donne à son attitude quelque chose de noble et de touchant. — *Nicaula, reine de Saba* (f. xxix, v°), mérite aussi que nous nous arrêtons un instant à la considérer. Elle tient de la main droite un sceptre terminé par une fleur de lis; sa tête est ornée d'une couronne à côtes surmontée d'une croix, et un collier de perles entoure son cou¹. — *Judith*, plus encore que la reine de Saba, est digne d'attention (f. xxxiii, v°). Sans doute, la douceur de son visage a quelque chose d'un peu insignifiant et n'est pas en rapport avec l'acte qui vient d'être accompli. Mais la tête d'Holopherne, que Judith porte de la main gauche tout en tenant de

1. Olympiade, mère d'Alexandre (f. xxxviii, v°), Ypsicrata, femme de Mithridate (f. xlvi), Cléopâtre (f. xlvi, v°) et l'impératrice Constance (f. cxxxv, v°) sont représentées sous les mêmes traits que la reine de Saba

la main droite un glaive, est très énergique et très originale; les cheveux sont hérissés et les traits violemment contractés. En rappelant les types familiers à Mantegna, cette tête nous avertit que les artistes qui ont coopéré à l'illustration du livre de Foresti n'appartenaient pas tous à la même école. Tout à l'heure nous nous croyions à Florence, maintenant nous nous trouvons en quelque sorte transportés à Padoue, quoique la ville représentée dans le fond, à gauche, ne montre aucun des édifices dont s'honore Padoue.

Parmi les sujets chrétiens, les gravures intéressantes abondent tout spécialement. La planche consacrée à *Sainte Marie-Madeleine* (f. LII v°) rappelle l'art florentin. Elle a un charme pénétrant et une exquise naïveté. Joignant les mains avec ferveur, la sainte en extase, vue de profil à gauche, est à genoux sur un nuage, tandis qu'un petit ange descend du ciel à sa rencontre. Elle plane au-dessus d'une vallée au fond de laquelle se trouve une ville qui laisse voir le haut de ses monuments. Les cheveux qui essuyèrent les pieds du Sauveur ondulent sur le dos de Madeleine jusqu'à ses talons et lui forment par-dessus sa robe comme un vaste manteau. A droite et à gauche, se dressent des parois de rochers à pic, au milieu desquels se cache la grotte de la Sainte-Baume, où la sœur de Marthe et de Lazare passa ses dernières années. Suivant la tradition, la Sainte-Baume fut en quelque sorte son Thabor. Pour récompenser sa vie devenue « plus angélique qu'humaine », les anges la transportaient chaque jour parmi eux et lui donnaient par leurs concerts un avant-goût du paradis. C'est cette gracieuse légende qui est représentée ici avec une poésie pleine de tendresse. — Une gravure moins bonne, dont le sujet est identique, est jointe à la vie de *Sainte Marie Égyptienne* (f. civ). Elle se présente en sens inverse. Deux arbres aux remparts, sur les côtés, les murailles de rochers.

Dans le groupe des héroïnes chrétiennes, nous recommandons aussi *Sainte Pétronille* (f. LII v°), quoique ses traits réguliers aient une énergie trop virile¹; *Sainte Hélène* en prière devant la croix (f. xcvi), figure très jeune, d'un caractère un peu mou, mais non dépourvue de grâce²; *Sainte Cécile* (f. LXI), qui tient d'une main la

1. Voy. également les biographies de sainte Domicilla Flavia (f. LVII), de sainte Martine (f. LXIII), de sainte Justine d'Antioche (f. LXXVII v°), de sainte Christine (f. LXXX), de sainte Euphrasie (f. civ), de sainte Marcellina, sœur de saint Ambroise (f. cxvi), et de sainte Élisabeth de Hongrie (f. CXXXVII).

2. La même planche est jointe à la vie de Semigunda, femme de l'empereur Henri (f. CLXXVI).

palme des martyrs et de l'autre un petit orgue vers lequel se porte son regard¹. Quant à *Marcella* (f. cxvi v°), qui se détache sur un fond noir criblé de points blancs, l'élégance de sa coiffure et la recherche de son costume lui donnent un air plus mondain que religieux. Assise sur un banc dans la campagne, auprès d'un arbre sans feuilles auquel est appendu un écusson et non loin d'une ville dont on aperçoit les abords vers le fond à gauche, elle est absorbée par la lecture et sa tête s'incline légèrement avec une nuance de rêverie toute moderne².

C'est au contraire par la vivacité du sentiment chrétien que se distinguent plusieurs saintes en costume religieux. Elles sont d'âges très différents. Nous mentionnerons les plus belles de ces figures en commençant par les plus âgées et en finissant par les plus jeunes. — *Sainte Sérapia*, martyrisée à Antioche sous Adrien, tient de la main droite une palme et de la main gauche un cœur ardent au milieu duquel est Jésus crucifié (f. LVII v°). Si les années ont amaigri son visage, elles n'ont rien enlevé à sa ferveur. On devine, à son regard profond, le détachement des choses terrestres et le pressentiment des biens éternels. Son visage se présente de trois quarts à droite³. — *Sainte Ursule* (f. cxxii), vue de face, a un air moins grave, moins solennel, mais plus doux et plus tendre. Sa longue expérience de la vie lui en a appris les dangers, et, pour préserver ses compagnes, elle les abrite sous son manteau. Ses protégées à genoux lèvent vers elle leurs têtes avec reconnaissance. Une oriflamme flotte derrière elle. — *Sainte Grata* (f. xcvi), qui est vue presque de face et qui tient de la main gauche un écusson, rappelle un peu Sulpitia, mais dans un âge plus avancé, par la rondeur de son visage et ses joues pleines. Seulement elle a tout à la fois plus de vulgarité et plus de bonhomie. Il semble que l'artiste se soit borné à reproduire les traits d'une de ses contemporaines. A droite apparaît dans le ciel la tête du Christ entourée de rayons⁴. — Tandis que la figure

1. La vie de sainte Eulalie se trouve en face de la même gravure (f. LXXV v°).

2. Cette figure, gravée dans le *Jahrbuch* (t. V, 4^e livraison, p. 313), est répétée à l'occasion des biographies de sainte Démétria, martyrisée sous Julien l'Apostat (f. cxxi), de Paula Gonzaga (f. cxlii v°), de Genebria ou Ginevra Gambari, femme renommée à Brescia pour son érudition (f. cl), et d'Ippolita, femme du roi de Naples Alphonse II (f. clix v°). M. Lippmann la place dans le groupe des figures qui se rattachent au style ferraraïs.

3. Même planchée pour sainte Claire de Montefalco (f. cxxxviii v°).

4. Le Christ apparaît de la même façon à sainte Maxentia, patronne de Trente (f. cvii).

de sainte Grata reste au niveau de la réalité, celle de *Sainte Félicité* (f. LX v°), plus jeune et beaucoup plus belle, révèle chez celui qui l'a dessinée des efforts manifestes pour s'élever plus haut. Sainte Félicité, vue de face, tient dans sa main gauche un livre ouvert qu'elle indique de la main droite. On dirait une de ces Romaines qu'avait converties saint Jérôme, tant il y a de noblesse dans son attitude, de régularité dans ses traits, d'ardeur contenue dans ses grands yeux, de pureté dans sa physionomie. Les plis mêmes de son vêtement ont une sorte de dignité; ils tombent comme ceux d'une statue antique¹. — Les mêmes qualités recommandent la figure de *Sainte Brigitte* (f. CXXX), qui est peut-être supérieure encore. Vue presque de face, elle tient de la main gauche une palme et de la main droite une longue bande de parchemin contenant une inscription. A droite, on voit agenouillés, les mains jointes, un pape et un roi, sommairement traités : ce sont sans doute Grégoire XI et Charles V, auxquels sainte Brigitte écrivit plusieurs fois et donna d'utiles conseils. Elle joint à une beauté grave et calme un air d'autorité qui explique l'humble attitude du souverain pontife et du monarque. — *Sainte Catherine de Sienne* (f. CXLI v°) doit à sa jeunesse un autre genre d'attrait. Elle est moins solennelle et son visage reflète la divine exaltation de son âme. De la main gauche elle tient un crucifix, et montre de la main droite un livre ouvert. Ses yeux semblent contempler un objet invisible. Derrière elle s'étend la campagne. Vers le haut, une main sort des nuages avec un cœur enflammé qu'elle présente à la sainte. — C'est par *Sainte Rufina* (f. LXX v°) que nous terminerons l'énumération des figures portant l'habit des religieuses. Vue de trois quarts à gauche et la tête légèrement penchée, elle tient une branche garnie de fleurs dans sa main gauche et un livre dans sa main droite. Elle-même ressemble à une fleur délicate, fraîchement épanouie. Une nuance de douce tristesse est répandue sur ses traits candides².

—
GUSTAVE GRUYER.

(*La suite prochainement.*)

1. La même gravure intervient dans le volume à l'occasion de sainte Blandine (f. LXIV), de Blesilla (f. CV), de sainte Paule (f. CXIII v°), de sainte Scolastique (f. CXXIX v°), de sainte Hélène d'Uthina (f. CXLVI v°), de Barbara, femme d'un prince de Mantoue (f. CLIX v°).

2. Voy. aussi sainte Euphémie (f. LXXXII v°) et l'abbesse Aurea, disciple de saint Éloi (f. CXXXI).

ORFÈVRERIE FRANÇAISE

LA TOILETTE DE VERMEIL OFFERTE A LA PRINCESSE LŒTITIA.



MM. Bapst et Falize viennent tout récemment de créer et d'exécuter, dans des conditions de limite de temps presque prodigieuses, un travail d'orfèvrerie dont l'importance et la valeur d'art sont telles que la *Gazette* croit devoir en dire quelques mots à ses lecteurs. Par ses traditions, ses recherches, ses efforts toujours si élevés, cette maison s'est depuis longtemps placée tout au premier rang; la *Gazette* se fait donc un devoir de féliciter particulièrement MM. Bapst et Falize, alors surtout qu'ils viennent de démontrer une fois de plus tout ce que vaut, tout ce que peut, lorsque l'occasion lui est offerte de faire ses preuves, notre grande orfèvrerie parisienne.

Des amies de la princesse Lœtitia Bonaparte, désirant, à l'occasion de son mariage avec le prince Amédée de Savoie, lui offrir un cadeau de noces, se sont adressées à la maison Bapst et Falize et lui ont commandé une toilette de vermeil.

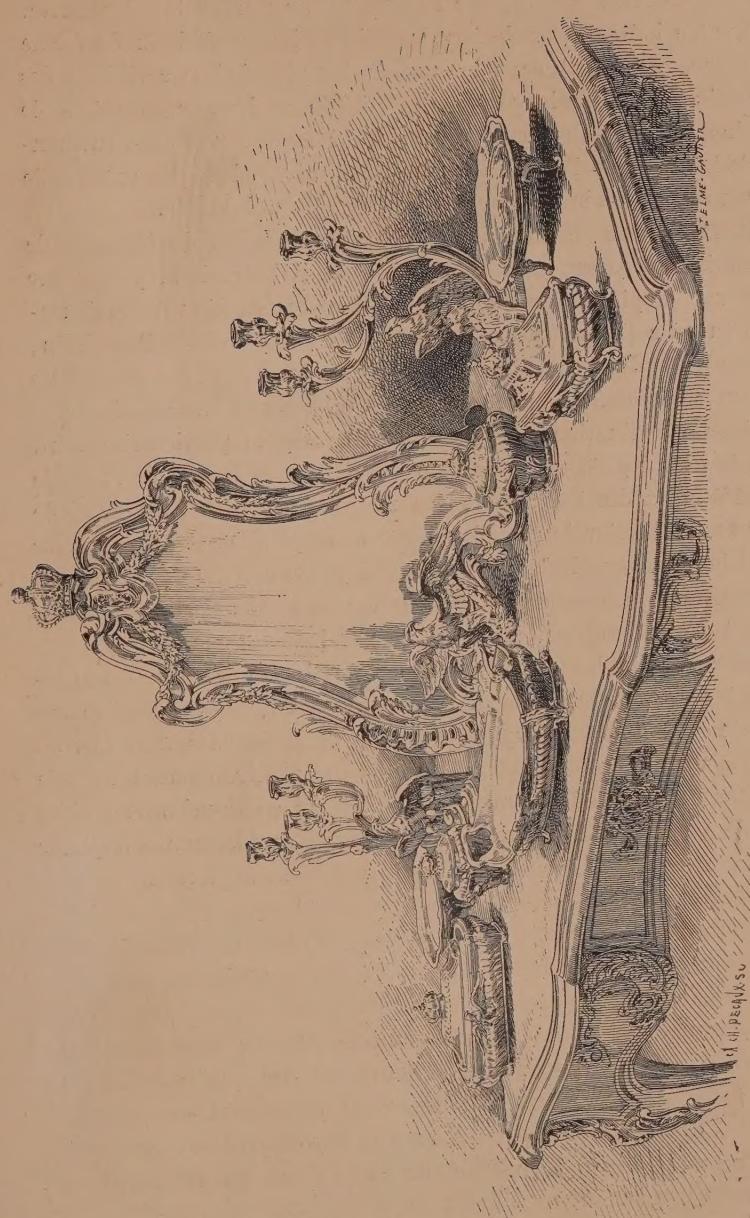
Cette commande devait être exécutée en cinq semaines. C'était là un bien court délai, et, cependant, il a suffi à ces messieurs pour composer, établir et terminer de tous points leur magnifique travail. En cinq semaines, ils en ont arrêté les grandes lignes, cherché et composé la décoration ; ils ont fondu, monté, ciselé et doré leurs diverses pièces, et, le 10 septembre, la toilette arrivait à Turin pour être présentée à la princesse.

Une aussi étroite limite de temps imposait forcément quelque parti pris, par exemple l'adoption *a priori*, avant l'exécution, d'un style déterminé, puisque MM. Bapst et Falize ne pouvaient raisonnablement songer à réaliser ici une création complète, absolue, qui fut entièrement originale par la forme et par le décor. Pour le style on leur avait désigné l'époque Louis XV, et force leur était bien de s'y conformer. En même temps que cette première condition, une seconde se produisait qui n'était pas d'une réalisation facile. Sur les pièces de la toilette devaient nécessairement figurer les armes et les initiales de la princesse. Pour les initiales, des *L* entrelacées, point de difficulté; pour les armoiries, il n'en allait pas de même. L'aigle impériale, tenant le foudre, n'est point un ornement qu'on puisse aisément faire entrer dans la décoration d'une boîte à houppé ni harmoniser avec des rinceaux et des rocailles. En ingénieux artiste qu'il est, M. Falize, qui avait assumé la responsabilité de ce travail, est parvenu à résoudre ce délicat problème. Aux formes gracieusement contournées, aux lignes assouplies, chères à l'art des Germain, il a su allier avec beaucoup d'adresse et de bonheur l'emblème impérial, d'aspect si réaliste et passablement rébarbatif.

L'ensemble de la toilette se compose de dix pièces; toutes sont en argent ouvré dans la masse. Pour se conformer au désir de ses clientes, et bien contre son gré, M. Falize a dû faire doré ces pièces. Cette dorure est une regrettable erreur de goût. Avec ses tons fins et brillants, son modelé gras, ses matités, l'argent, si on l'eût conservé, eût été pour l'œil d'un aspect plus fier et plus vraiment beau.

La glace, par ses dimensions, est naturellement la pièce la plus importante de cet ensemble. Le cadre, formé sur les côtés par d'élégants rinceaux, repose, à sa base, sur l'aigle aux ailes éployées, tenant dans ses serres une guirlande de chêne. Au sommet, la couronne royale d'Italie surmonte un écusson sur lequel sont gravées des *L* entrelacées, initiales de la princesse. De cet écusson se détachent deux délicates guirlandes de fleurs qui viennent se relier avec grâce aux rinceaux et aux rocailles. C'est un merveilleux morceau que cet encadrement; l'aspect en est à la fois élégant et grandiose et plus d'un de nos grands orfèvres du XVIII^e siècle aurait pu s'enorgueillir d'en être l'auteur.

Deux candélabres à trois lumières accompagnent cette pièce. Leurs branches, formées des mêmes élégants rinceaux que l'encadrement de la glace, s'élançent en courbes gracieuses abritant l'aigle emblématique tenant dans ses griffes l'écusson de la maison de Savoie, sur



TOILETTE DE VERMEIL OFFERTE A LA PRINCESSE LOETITIA

(Travail de la maison Bapst et Falize.)

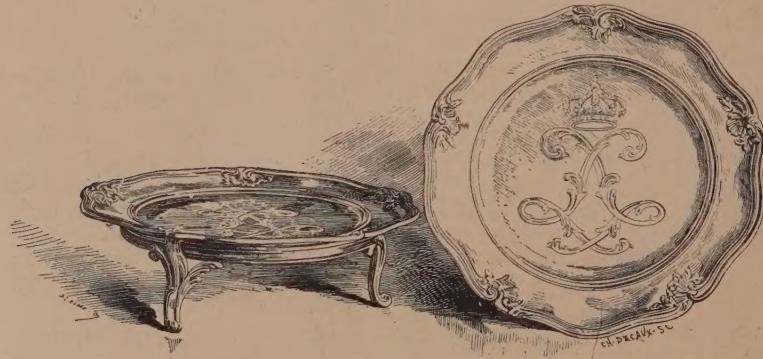
l'un des candélabres, et, sur l'autre, les armoiries des Bonaparte.

Quatre boîtes, deux de forme ronde et haute et deux de forme oblongue, rappellent, sans les copier, les plus belles créations des Germain. Ces boîtes, largement décorées de gaudrons repoussés et de l'aigle aux ailes éployées, présentent sur leurs couvercles, surmontés de la couronne d'Italie, d'un côté les initiales de la princesse et de l'autre de légères branches de myrte d'un travail exquis.

Deux assiettes, sortes de coupes peu profondes, de forme et de décoration rappelant la plus belle époque de Louis XV, posent sur d'élégants trépieds. Sur le fond de ces coupes, s'enlèvent gracieusement en un relief à peine perceptible les deux *L* entrelacées. Enfin, une corbeille de même style, destinée à recevoir des fleurs, complète cet ensemble dont nous ne saurions trop louer l'harmonieuse et séduisante distinction. Ce qui nous frappe plus particulièrement, c'est le grand goût qui a présidé au choix des formes et la noble sobriété qui a dicté le dessin des motifs décoratifs. Le travail de ciselure, de l'exécution la plus large et la plus souple, fait le plus grand honneur aux habiles artistes qui y ont collaboré. Ce ne sera que justice de citer parmi ces artistes le nom de M. Joindy, sculpteur, attaché depuis longtemps à l'atelier de MM. Bapst et Falize.

Pour recevoir les pièces de cette splendide toilette, on a eu l'heureuse idée de s'adresser à M. Dasson qui a choisi pour modèle une table de style Louis XV appartenant au ministère des finances. Sa copie, d'une exécution absolument fidèle et admirablement soignée dans toutes ses parties, constituerait déjà par elle-même un objet d'art de premier ordre. On ne pouvait plus heureusement compléter ce présent vraiment royal.

PAUL LEFORT.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS CONSE.

ART INDUSTRIEL

FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, PARIS

Spécialité

de Tapisseries et d'étoffes anciennes.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie},

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

LABITTE, Em. PAUL et C^{ie}

Libraires de la Bibliothèque nationale

4, rue de Lille, 4

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES AU COMPTANT

VENTES AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

A PARIS ET DANS LES DÉPARTEMENTS

COMMISSIONS

Réductions de Catalogues — Expertises

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE

ET GRAVURE

RAPilly, 53 bis, quai des Grands-Augustins

Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Fürstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.

Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANQUI

Médaille « Industries d'Art » décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES

MARSEILLE, 8, rue Cherchell.

HENRY DASSON *

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES

D'ART

106, rue Vieille-du-Temple.

HARO Frères

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

ORNEMENTS D'ÉGLISE

BIAIS AINÉ

74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS

Chasublerie. Aménagement d'église.

Broderies d'art. Orfèvrerie.

Tentures, etc. Bronzes, etc.

TRAVAUX D'ART SUR DESSINS SPÉCIAUX

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité.

5, rue de la Terrasse

(Boulevard Malesherbes.)

LIBRAIRIE

AUGUSTE FONTAINE

35, 36, 37, passage des Panoramas,

A PARIS

MAISON SPÉCIALE

POUR LIVRES RARES ET CURIEUX

Envoy des Catalogues sur demande

OBJETS D'ART
CHINE — JAPON

S. BING

19, RUE CHAUCHAT, — 19, RUE DE LA PAIX

13, RUE BLEUE

HENRI STETTINER

ACHAT ET VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ,

ANTIQUITÉS ET TAPISSERIES

7, rue Saint-Georges.

30^e ANNÉE. — 1888

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8^e, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, meubles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 300 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris	Un an, 50 fr., six mois, 25 fr.
Départements	— 54 fr.; — 27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale	— 58 fr. — 29 fr.
---	-------------------

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur papier de Hollande avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième période (1869-87), dix-sept années 900 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1888

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4^e tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix : 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr.; franco en province, 25 fr.
Ajouter 5 fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : **L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange; Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart; les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts (4^e série).**

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant franco un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la Gazette des Beaux-Arts

RUE FAVART, 8, PARIS